

STUDII ȘI
CERCETĂRI
DE
ISTORIA ARTEI

SERIA
ARTĂ PLASTICĂ

TOMUL 15

1

1968

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

COMITETUL DE REDACȚIE

ACAD. PROF. GEORGE OPRESCU — *redactor responsabil* ;
PROF. MARCEL BREAZU ; CONF. UNIV. OVIDIU DRIMBA ;
FLOREA BOBU FLORESCU ; DAN HĂULICĂ ; ACAD. ION JALEA ;
ACAD. PROF. MIHAIL JORA ; ECATERINA OPROIU-MURGESCU ;
PAUL PETRESCU — *secretar științific de redacție* ; PROF.
MIHAI POP ; MIRCEA POPESCU — *redactor responsabil adjunct* ;
PROF. ZENO VANCEA ; PROF. VIRGIL VĂTĂȘIANU, membru
corespondent al Academiei Republicii Socialiste România.

Prețul unui abonament este de 40 lei pe an.

În țară, abonamentele se primesc la oficiile poștale, agențiile poștale, factorii poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții.

Orice comandă din străinătate (numere izolate sau abonamente) se face prin CARTIMEX, București, Căsuța Poștală 134—135, sau la reprezentanții din străinătate.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență, se vor trimite Comitetului de redacție al revistei pe adresa: Calea Victoriei, 196, București.

APARE DE 2 ORI PE AN

SUMAR

TEODORA VOINESCU,	Observații asupra stilului brîncovenesc. Portalul.....	3
FLORENTINA DUMITRESCU,	Observații asupra stilului brîncovenesc. Decorația icono- stasului	25
VASILE DRĂGUȚ,	Contribuții privind arhitectura goticului timpuriu în Transilvania	41
VIORICA ANDREESCU,	Însemnări despre o pictoriță călătoare: Elena Popea (1879—1941)	51
CONSTANTIN JOJA și PAUL PETRESCU,	Arhitectură urbană românească din secolele al XVIII-lea și al XIX-lea. Craiova	69

NOTE ȘI DOCUMENTE

NICOLAE STOICESCU,	Cum se construiau bisericile în Țara Românească și Moldova în secolul al XVIII-lea — prima jumă- tate a secolului al XIX-lea	79
OLIVER VELESCU,	Nicolae Polcovnicu, zugravul. Pe marginea unor docu- mente inedite	89
CARMEN DUMITRESCU, FLAMINIU MÎRȚU,	Dimitrie Tronescu (1843—1906)	97
	Un pictor cîmpulungean puțin cunoscut din a doua jumătate a secolului al XIX-lea: Iacovache Con- stantinescu	105
PIA IONESCU,	Un desen de Vincent van Gogh în colecția de artă com- parată a Muzeului Slătineanu	109
EMILIA PAVEL,	Despre cingătorile bărbățești și femeiești din zona cen- trală a podișului Moldovei	113
CARMEN GHICA,	Vel logofătul Ioan Tăutu, cea mai veche miniatură a unui dregător	114

RECENZII

PAULINE JOHNSTONE,	The Byzantine Tradition in Church Embroidery (<i>Irina Andrescu</i>)	119
FLOREA BOBU FLORESCU, PAUL STAHL, PAUL PETRESCU,	Arta populară din zonele Argeș și Muscel (<i>N. Al. Miro- nescu</i>)	121
PAUL PETRESCU și NICOLAE RODNA,	Romanian Textiles (<i>N. Al. Mironescu</i>)	122
Repertoriu de expoziții		123

OBSERVAȚII ASUPRA STILULUI BRÎNCOVENESC

PORTALUL

de TEODORA VOINESCU

Denumită, după numele cunoscutului voievod, «epocă brîncovenească», perioada din istoria artei Țării Românești cuprinsă între sfîrșitul veacului al XVII-lea și primele decenii ale veacului următor, deși se impune cu autoritate crescîndă în atenția istoricilor de artă, nu s-a bucurat pînă acum de un studiu al evoluției și specificului formelor și ornamenticii care să-i justifice și calificarea de «stil brîncovenesec».

Considerînd stilul ca expresie unitară a unui ansamblu de trăsături proprii artei unei anumite faze a evoluției societății, două întrebări se pun și se cer a fi rezolvate dintru început, și anume: 1, cărei epoci din istoria Țării Românești îi corespunde etapa stilistică de care ne ocupăm; 2, care sînt categoriile de opere și prin ce anume trăsături stilistice contribuie acestea să confere artei numite brîncovenești calitatea unui stil.



Din istoriografia de specialitate rezultă că istoricii de artă nu împărtășesc — în ce privește periodizarea artei brîncovenești — un punct de vedere comun. Pe criterii tipologice, arhitectul N. Ghika-Budești¹ încadra arhitectura acestei epoci în cuprinsul a ceea ce numește «noul stil muntenesc», al cărui început îl situează la sfîrșitul veacului al XVII-lea. Urmărind fenomenul artistic după cronologia marilor perioade istorice, ceilalți cercetători identifică arta brîncovenească cu creațiile elaborate strict în vremea domniei lui Constantin Brîncoveanu (1688–1714).

Stilurile urmează legi proprii de dezvoltare; o etapă stilistică nu începe și nu se încheie în răstimpul unei domnii. Prin stil brîncovenesec nu putem înțelege deci numai operele din perioada de domnie a voievodului muntean, numai acele realizări care și-au atins plenitudinea în această etapă istorică, ci și pe cele care le-au precedat sau le-au succedat. Oricare ar fi fost prestigiul de care s-a bucurat la vremea sa voievodul muntean, limitarea artei brîncovenești la activitatea artistică inițiată și patronată de el nu poate satisface exigențele științifice actuale. De altfel, studiile recente asupra artei veacurilor XVII–XVIII vădesc cu pregnanță faptul că începutul etapei stilistice brîncovenești este mult anterior domniei lui Constantin Brîncoveanu, iar manifestări ale acestui stil se prelungesc pînă tîrziu în veacul al XVIII-lea.

În lumina celor de mai sus, vom prezenta cîteva observații cu caracter general cu privire la originea, periodizarea și caracterele stilistice ale etapei respective, așa cum rezultă ele din analiza ornamenticii portalurilor veacurilor XVII–XVIII. Cu aceasta însă sîntem departe de a fi epuizat problematica, foarte complexă, ridicată de subiect și nici măcar pe aceea a sculpturii în piatră, sub toate aspectele ei.

¹ I. N. GHICA-BUDEȘTI, *Evoluția arhitecturii în Muntenia și în Oltenia, partea a IV-a, Noul stil din veacul al XVIII-lea*,

București, 1936, p. 13, 124–126 și 141.

Alegerea portalurilor ca punct de plecare pentru precizarea noțiunii de stil brîncovenesc se sprijină pe constatarea că în complexul acestui stil plastica ornamentală este aceea care — atît prin noutatea repertoriului de motive, cît și prin interpretarea acestuia — îi imprimă specificitatea. Ori de cîte ori se pune în discuție ponderea elementelor înnoitoare, cercetătorii artei brîncovenești acordă pe drept cuvînt prioritate sculpturii în piatră și în special elementelor de factură occidentală. În studiul ornamenticii portalurilor, tot ei subliniază frecvența motivelor de stil renașcentist și baroc, fără însă a explica și procesul cultural și artistic al răspîndirii formelor Renașterii în arta Țării Românești. O asemenea precizare ar fi fost necesară și se impune chiar, cu atît mai mult cu cît — la noi, ca și în alte părți — Renașterea nu s-a transmis exclusiv pe calea contaminării directe a formelor, ci apare ca un fenomen rezultat din tendințe culturale și artistice de largă circulație europeană, cu adînci repercusiuni în cultura și evoluția artei românești. Astfel se explică de ce, în ceea ce privește Țara Românească, pătrunderea formelor renașcentiste a fost în general negată sau considerată ca un fenomen minor și chiar inexistent ², deși el a îmbrăcat în realitate aspecte deosebit de complexe. Într-adevăr, ar fi fost greu ca în conjunctura politică și culturală a secolului al XVII-lea, cînd ecourile umanismului pătrunseseră, încă de la finele veacului al XVI-lea, în cercurile Patriarhiei din Constantinopol, cînd în Rusia artiști italieni erau chemați să îmbrace monumentele Kremlinului în formele noi ale arhitecturii Renașterii — ca să nu mai amintim de ecourile acesteia în țările vecine de cultură apuseană, sau de cele din ce în ce mai evidente din regiunea sud-balcanică și dunăreană și mai ales din Transilvania —, Țara Românească singură să fi rămas în afara sferei de acțiune a acestui important curent european.

Fenomenul artistic renașcentist s-a manifestat, în afara Italiei, sub diferite aspecte. Istoricii arhitecturii și ai artelor decorative au relevat de mult că, în aria de cultură din jurul Italiei, aportul Renașterii se dovedește a ține, în mare măsură, de domeniul ornamenticii. Motivele ornamentale au fost acelea pe care artiștii le-au popularizat cu mai multă intensitate și am putea spune cu mai mult succes ³. Aceste motive s-au adăugat treptat vechilor repertorii de ornamente tradiționale, integrîndu-se mai ușor complexelor proprii diferitelor țări, în multiplele domenii ale artei.

Dar, chiar dacă ponderea influenței Renașterii a variat de la țară la țară, căile de difuzare se dovedesc a fi fost comune pentru toate: circulația meșterilor, inițiativa și intervenția marilor mecenai, răspîndirea motivelor renașcentiste prin circulația din ce în ce mai mare a tipăriturilor ilustrate prin gravuri. Privit din acest punct de vedere, fenomenul renașcentist se resimte și poate fi urmărit, încă de timpuriu, și pe teritoriul românesc.

În Transilvania, acțiunea Renașterii se explică în mare măsură prin intervenția meșterilor italieni. Acolo, artiști veniți din importante centre de cultură umanistă, uneori arhitecți, alteori simpli cioplitori în piatră, au putut să răspîndească modele, să transmită rețete, să împămîntenească forme. Nume de meșteri italieni, opere de factură renașcentistă, comenzi elaborate în atelierele din Apus sau din Europa centrală exemplifică procesul integrării formelor Renașterii în creațiile din Transilvania.

Pentru Țara Românească se ridică problema contribuției meșterilor străini de formație renașcentistă la procesul contaminării cu Occidentul, proces atît de aparent în ornamentica sculpturii brîncovenești. Se impune, în stadiul actual al cunoștințelor — cînd nici studii comparative cu centrele de sculptură provincială din Italia și nici cercetări de arhivă nu s-au inițiat, cînd legăturile cu arta dalmată nu au fost încă cercetate —, a ne exprima toată rezerva în această privință. Căci, în ceea ce privește contribuția meșterilor străini, cu excepția portretului lui Vucașin Caragea, pietrarul de la Hurez, orice alte documente în acest sens ne lipsesc. Dimpotrivă, este îndoielnic aportul real al unui Pecena Levin — a cărui identitate cu pietrarul

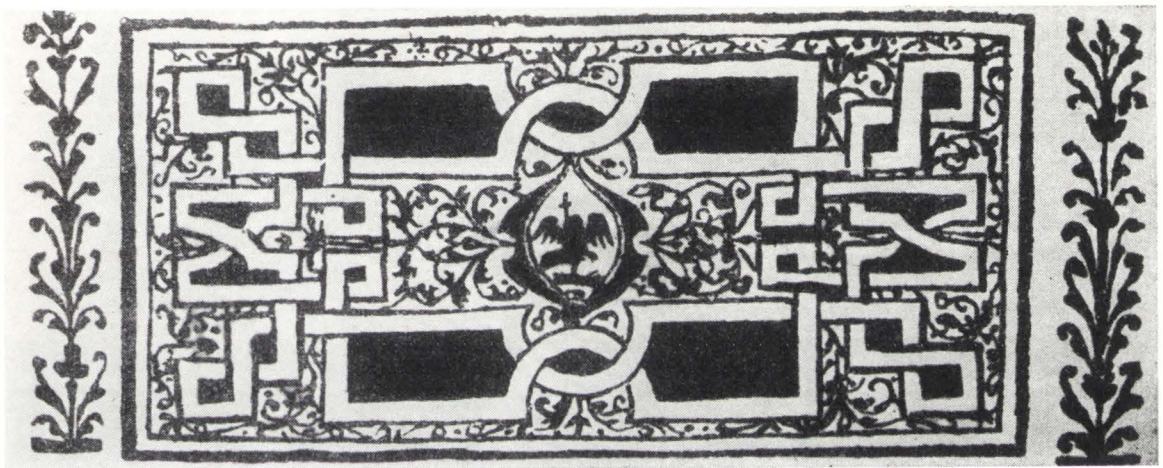
² Ibidem, partea a III-a, *Veacul al XVII-lea*, București, 1933, p. 78: «Trebuie să arătăm că înriurirea Renașterii occidentale, aproape nulă asupra artei din Țara Românească...».

³ LOUIS HAUTECOEUR, *Histoire de l'architecture classique en France*, t. I, *La Formation de l'Idéal Classique*, I, *La première renaissance (1495 à 1535—1540)*, nouvelle édition, Paris, Picard, 1963, 563 p. + 256 fig.



a

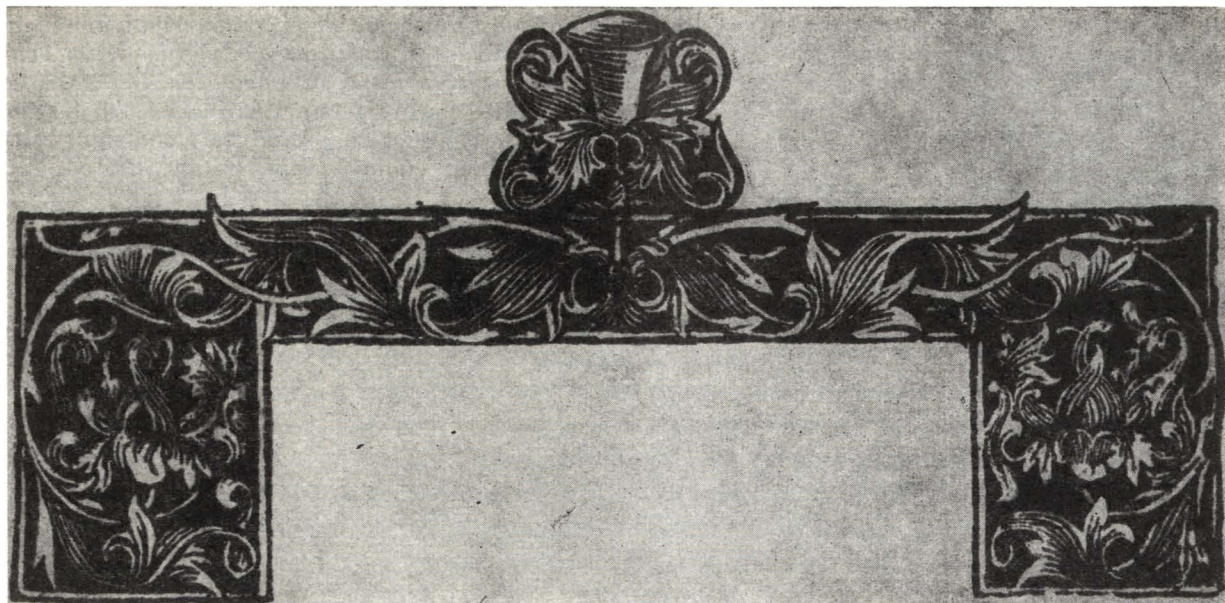
Fig. 1. — Ornamente de tip renașcentist din tipăriturile veacului al XVI-lea: a) Inițială de tip venețian. Triod penticostar slavonesc, cca. 1550. b) Viniță. Evangheliarul slavon, Alba-Iulia, 1579. c) Frontispiciu ornamentat cu cornuri de abundență. Evanghelia cu învățătură, Brașov, 1581.



b



c



a



b

Fig. 2. — a) Frontispiciu. Evanghelia învățătoare, Govora, 1642.
b) Detaliu din chenarul portalului bisericii din Doicești, 1706.



Fig. 2. — c) Portalul bisericii Doamnei din București, 1683.

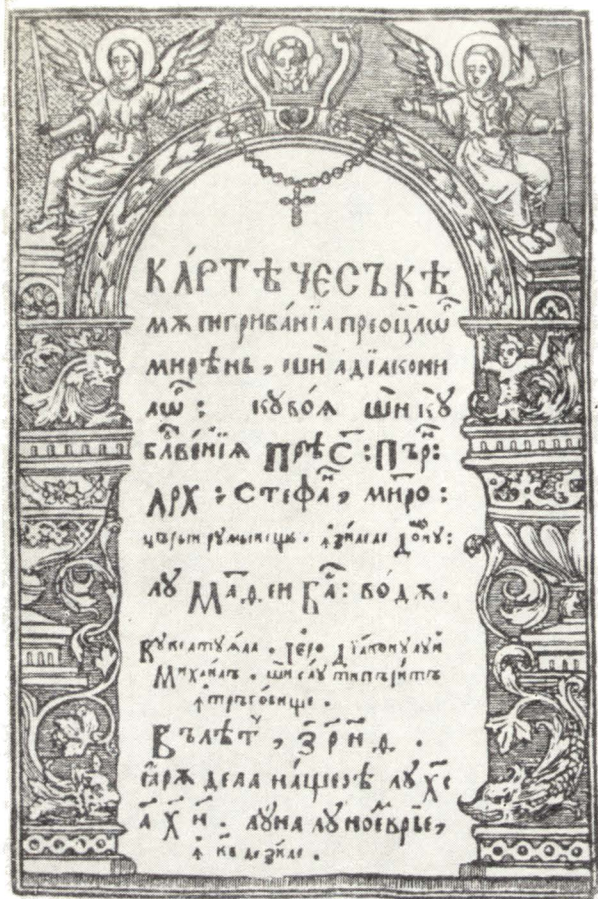


Fig. 3. — a) Pagină de titlu. Pogribania, Tîrgoviște, 1650.

menticii Renașterii, însă interpretate într-o tehnică familiară Orientului și regiunilor sud-balcanice. Interpenetrația în componența stilului brîncovenesc între aceste două viziuni își găsește explicația în procesul lent de substituie între vechi și nou. Vechi prin persistența unor procedee tehnice și structura compozițională a cadrelor, nou prin bogăția repertoriului de motive și ingenioasa integrare a acestora într-o viziune proprie stilului românesc. În general, este greu a afirma dacă o operă este executată de un meșter de la noi sau de un străin. Credem că ceea ce contează nu este atât prezența unor anumite ornamente străine, ci forma și gradul în care acestea au fost integrate într-o viziune proprie a unui popor. De multe ori este vorba numai de o podoabă pe un fond tradițional, de o simplă placare accidentală. Dar un stil nu este numai un ansamblu de forme, ci un fel de a gândi, de a simți și de a le anima.

Intervine în discuție cel de-al doilea factor de vehiculare a formelor renaștentiste: inițiativa marilor mecenai. Aceasta s-a manifestat în Țara Românească în funcție de condițiile politice locale, de felul în care ornamentica a fost chemată să răspundă nevoilor de fast ale clasei dominante. Renașterea se dovedește — la noi, ca și în alte țări — a fi apanajul unei minorități, al unei aristocrații receptivă la formele noi ale unei arte pe care această clasă a cultivat-o în cadrul propriilor ei ctitorii. Este evident rolul pe care membrii acestei aristocrații l-au avut ca exponenți ai regimului nobiliar, ai unei oligarhii de latifundieri cu nivel cultural ridicat, la curent cu marile mișcări ale artei și culturii Apusului — unde unii își petrecuseră chiar tinerețea la studii, în vreme ce alții își desăvîrșiseră educația în țară, dar cu ajutorul unor profesori străini —, receptivă într-un moment de vădită orientare spre Occident. Acești mecenai au fost cei mai în măsură să prețuiască și să primească, să pretindă și să cultive formele de artă nouă. Marele lor merit nu se mărginește în a fi contribuit la cultivarea acestor forme, ci totodată și în a le fi difuzat, atât prin construcții de tip nou,

de la Brîncoveni devine din ce în ce mai problematică — sau cel al numitului Mira, presupus sculptor al portalurilor ctitoriilor lui Mihai Cantacuzino.

În ceea ce privește discuțiile purtate în problema interfevențelor dintre sculptura brîncovenească și manifestările artistice ale Renașterii transilvane, ca și cea a contribuției aduse de schimbul de meșteri dintre cele două provincii, acestea nu au dus nici ele la rezultate concludente. Contaminările directe cu meșterii chemați din Ardeal, autori ai unor comenzi domnești, cum este cazul lui Elias Nicolai, s-au dovedit pînă la urmă fără repercusiuni asupra ornamenticii brîncovenești. Influența unui Sipos David — chiar dacă s-ar dovedi, pe bază de documente, că acesta și-a început activitatea în Țara Românească, cum sugerează unii dintre cercetătorii monografici ai artistului — nu s-a putut petrece decît într-o perioadă tîrzie, în raport cu faza de închegare a stilului brîncovenesc. Este evident că Renașterea în Țara Românească nu se poate reduce la o simplă vehiculare de forme între cele două provincii. Ea se conturează din ce în ce mai precis ca un fenomen local, de istorie a culturii și de evoluție a formelor. Aceasta explică, de altfel, și impresia pe care sculptura brîncovenească a făcut-o unor istorici de artă care au recunoscut în ea ecouri ale orna-

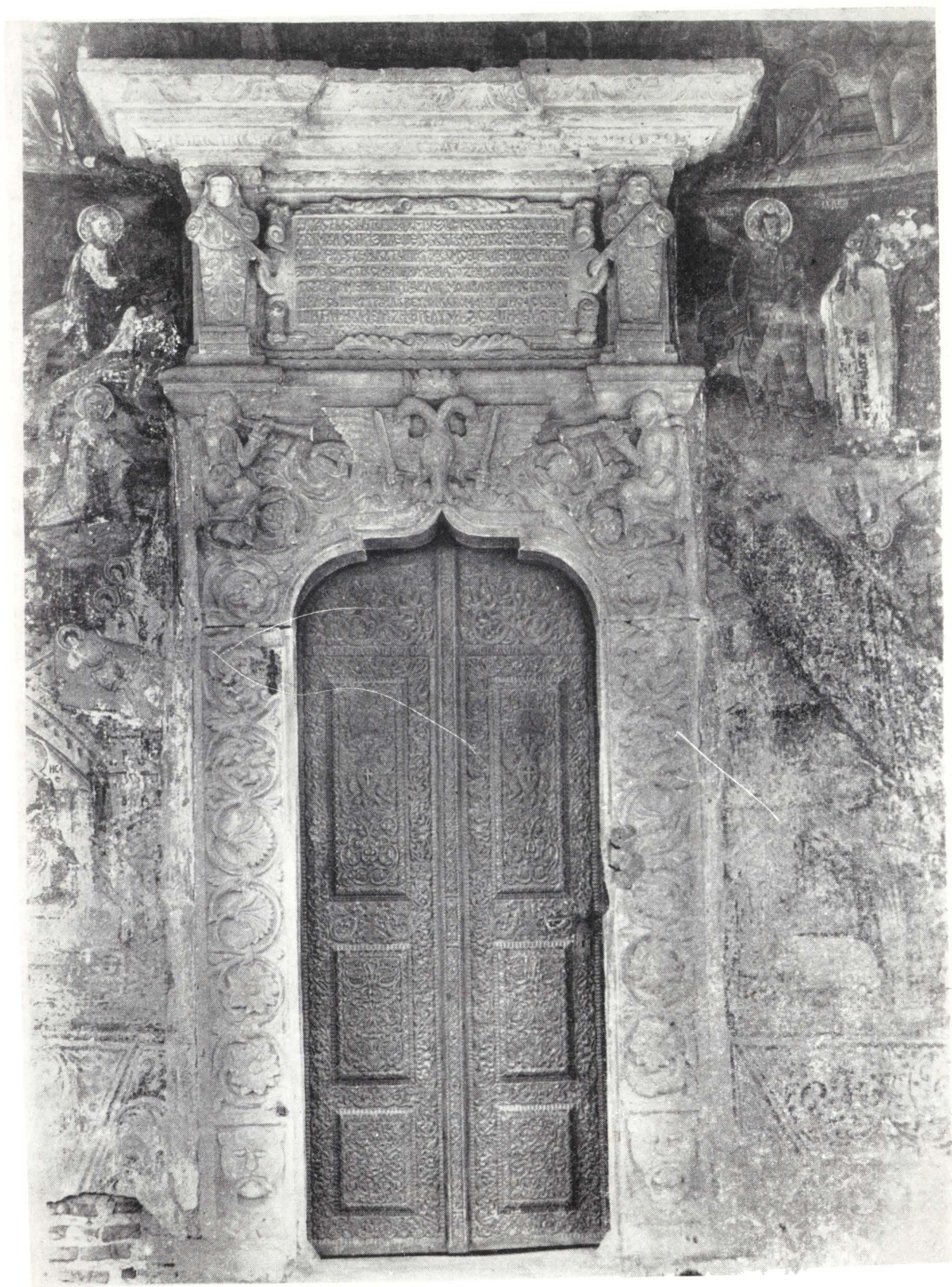


Fig. 3. — b) Portalul bisericii Fundenii Doamnei, 1699.



Fig. 4. — Medalioane mari ornamentale. Tîmpla de piatră a bisericii mănăstirii Antîm, cca. 1726.

procesul de trecere de la o viziune ornamentală geometrizantă la o viziune vegetal-florală, transformare ce se realizează sub înriurirea tipăriturilor de factură renașcentistă din Apus. Întreg acest proces îl putem urmări în operele lui Coresi ⁴, începînd din 1550 (data tipăririi la Tîrgoviște a *Triodului Penticostar*) și pînă la sfîrșitul veacului al XVI-lea, cum rezultă din lucrările tipărite sub impulsul culturii umaniste și al influenței ornamenticii Renașterii de către acesta și ucenicii săi, în Transilvania, la Brașov și Alba-Iulia. Transmiterea acestei ornamentici a fost favorizată — după cum se știe — de momentul de largă difuzare a tipăriturilor în limba română, destinate mai ales românilor de dincoace de Carpați, ca și de întregul curent de creștere a activității culturale și de contact lărgit cu alte medii de cultură, străine, fenomen general ce caracteriza noua orientare a culturii Țării Românești a veacului al XVII-lea.

Caracteristice în această privință sînt inițialele de tip venețian (*Triodul Penticostar* slavonesc, 1550, fig. 1a) ⁵ ce au luat treptat locul tradiționalelor majuscule cu împletituri, vinietele în stil renașcentist (*Evangheliarul slavon*, Alba-Iulia, 1579, fig. 1b) ⁶, ca și fron-



Fig. 5. — Ornamente din tipărituri din secolele XVI—XVII. Capete de îngeri: a) Pagină de titlu. *Evanghelie cu învățătură*, Brașov, 1580. b) Pagină de titlu. *Îndreptarea legii*, Tîrgoviște, 1652.

⁴ IOAN BIANU și NERVA HODOȘ, *Bibliografia românească veche, 1508—1830*, t. I, 1508—1716, București, 1903, p. V—VII + 572 p. + 282 fig.; cf. p. 31—102.

⁵ *Ibidem*, p. 42—43, fig. 55—63.

⁶ *Ibidem*, p. 76, fig. 83.

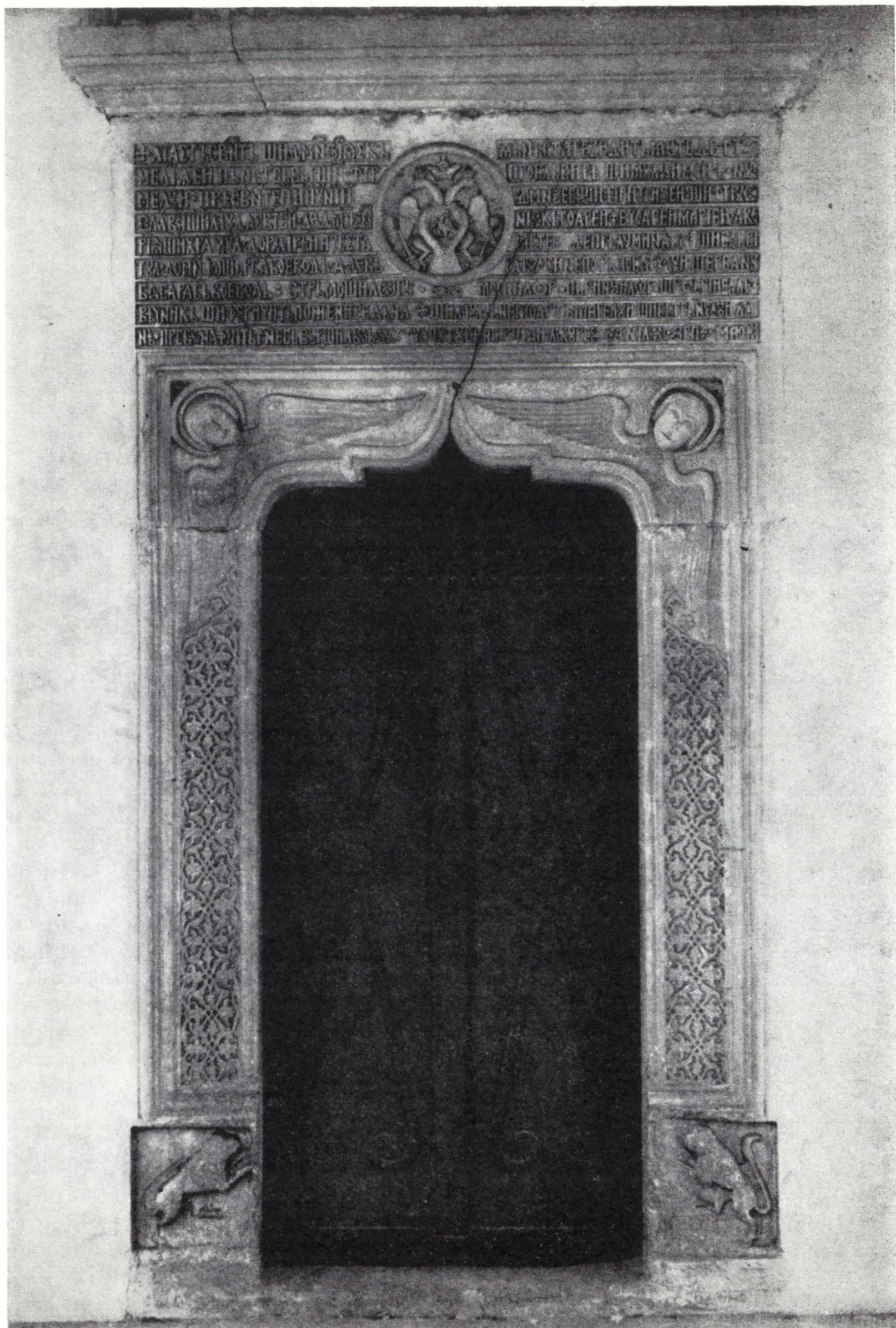


Fig. 5. — c) Portalul bisericii mănăstirii Cotroceni, 1683.



Fig. 6. a) Pagină de titlu. Evanghelia greco-română, 1693.

tispiciile decorate cu cornuri de abundență (*Evanghelia cu învățătură*, tipărită de Coresi, Brașov, 1581, fig. 1c) ⁷.

Urmărind evoluția ilustrației tipăriturilor muntenesti în tot cursul veacului al XVII-lea, observăm că acestea își îmbogățesc treptat repertoriul de motive sub impulsul viziunii graficii apusene, grafică cultivată, în prima jumătate a veacului al XVII-lea, în tipografia instalată cu ajutorul mitropolitului Petru Movilă, la Cîmpulung, ca și în cele din Tîrgoviște, de la Dealu și de la Govora. Noile scheme compoziționale, cu decor vegetal-floral, ale frontispiciilor din *Cazania* tipărită la Dealu, în 1642 ⁸, și din *Evanghelia învățătoare* tipărită la Govora, în 1642 ⁹ (fig. 2a), ca și cele din *Antologhionul* tipărit în 1643, la Cîmpulung ¹⁰, se regăsesc în structura chenarelor de tip nou ale portalurilor unor monumente ca biserica Doamnei 1683 (fig. 2c) și Doicești 1706 (fig. 2b). Pagina de titlu din *Pogribania* din Tîrgoviște (1650) ¹¹ (fig. 3a) preconizează cu mulți ani înainte încadramentele de caracter livresc ale portalurilor spătarului Mihail Cantacuzino (fig. 3b).

Tot în aceste ilustrații întâlnim, încă din secolul al XVI-lea, și alte motive ca: medali-oane din motive vegetale și cununi din frunze de lauri, ce vor constitui încadramentele stemelor de pe pisanii și ale pietrelor de morminte și care vor decora chiar fațadele unor biserici de mănăstiri ca Hurezul și Antimul din București, ca și tîmpla de piatră a acesteia din urmă (fig. 4); motive heraldice a căror frecvență va constitui una din trăsăturile ornamenticii sculptate brîncovenești ¹²; pagini de titlu cu ornamente figurative — capete de îngeri ¹³ (fig. 5a, b și 6a) — de tipul celor ce apar pe chenarele portalurilor de la mănăstirea Cotroceni (1683) (fig. 5c) și biserica Sfinții Apostoli din București (1715) (fig. 6b); rozete ce amintesc de chesoanele tavanelor palatelor italiene din Renaștere ¹⁴ și care vor înlocui treptat

⁷ *Ibidem*, p. 87, fig. 89.

⁸ *Ibidem*, p. 108, fig. 100.

⁹ *Ibidem*, p. 120, fig. 111.

¹⁰ *Ibidem*, p. 128, fig. 117.

¹¹ *Ibidem*, p. 176, fig. 155.

¹² *Ibidem*, p. 61, fig. 73, p. 110, fig. 101, p. 126, fig. 116.

¹³ *Ibidem*, p. 86, fig. 88, p. 131, fig. 118, p. 166, fig. 140, p. 191, fig. 165, p. 240, fig. 197, p. 421, fig. 208, p. 329, fig. 217.

¹⁴ L. HAUTECOEUR, *op. cit.*, p. 208, fig. 421, și I. BIANU și N. HODOȘ, *op. cit.*, p. 329, fig. 217.

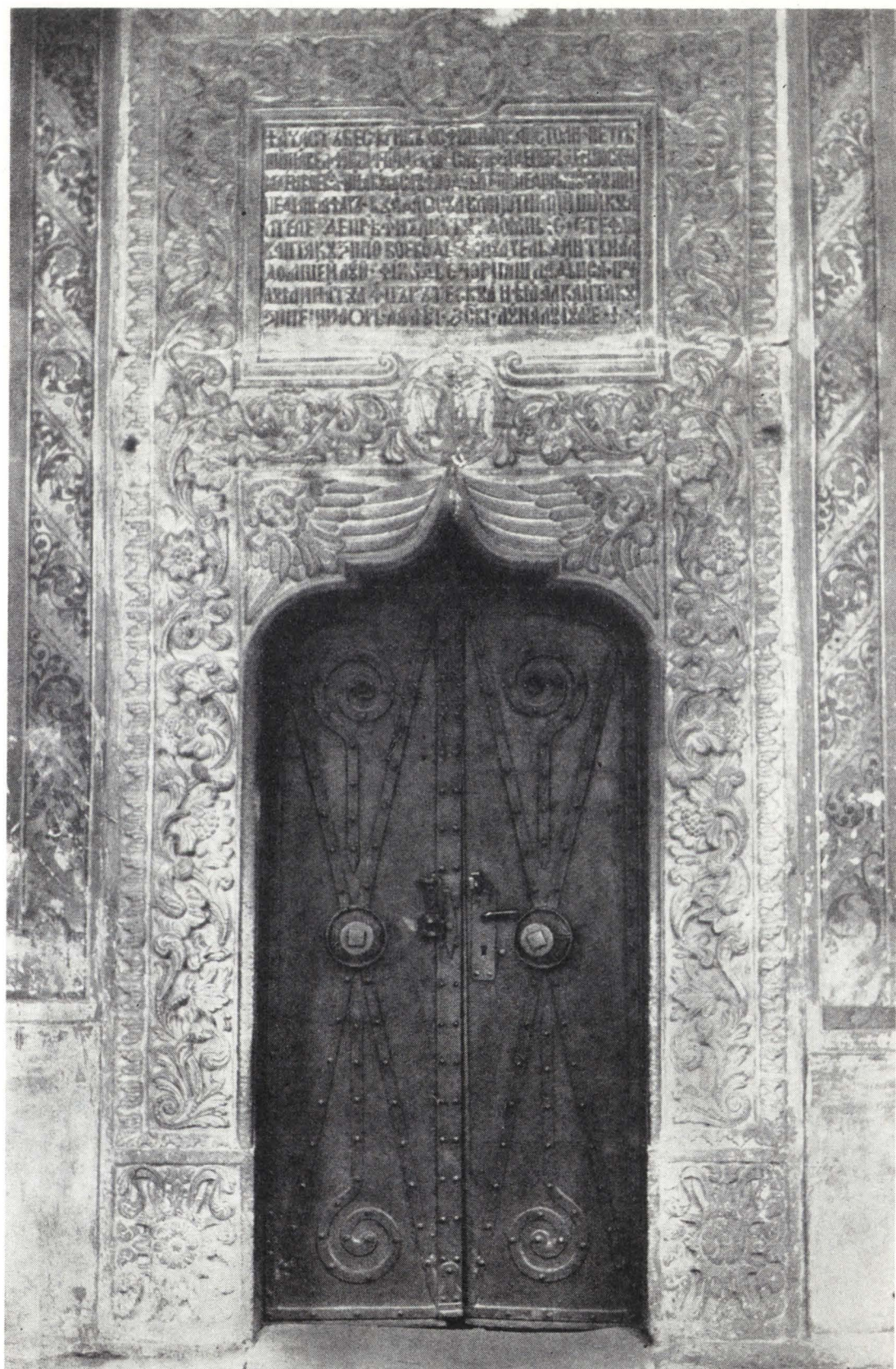


Fig. 6. — b) Portalul bisericii Sfinții Apostoli, 1715.

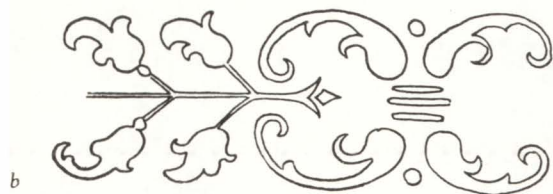
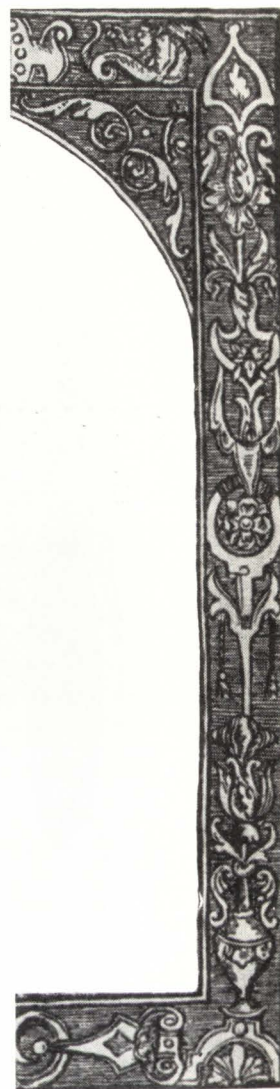


Fig. 7. — Motivul florii de acant în ornamentele secolurilor, XVI—XVIII: a) Detaliu decorativ de la portalul bisericii Doamnei, 1673. b) Vinietă. *Evangheliar slavon*, Alba-Iulia, 1579. c) Vinietă. *Cheia înțeleșului*, 1678. d) Chenar cu motivul florii de acant. *Liturghier slavonesc*. 1646. e) Chenar cu motivul florii de acant. *Îndreptarea legii*, Tîrgoviște, 1652. f) Tîmpla de piatră a bisericii mănăstirii Antim, 1726, detaliu.

Desenele executate de Florentina Dumitrescu



d



e



f

motivele de împletitură de pe laturile de jos ale chenarelor de piatră ale portalurilor bisericilor (începînd din a doua jumătate a veacului al XVII-lea) și vor decora fețele bazelor coloanelor pridvoarelor, ca la Antim și Văcărești. Toate aceste motive renaștentiste se dovedesc a fi familiare ilustratorilor de carte cu mult înainte de cea de-a doua jumătate a veacului al XVII-lea și vor servi de model pietrarilor în tot cursul epocii brîncovenești. Apare apoi, cu mult mai de timpuriu decît s-a socotit pînă acum, cunoscutul motiv al florii de acant, confundat uneori în iconografia de specialitate cu floarea de dovleac sau de arun și ale cărui origini au fost căutate în unele influențe populare¹⁵. Sub formele mereu înaintate ale unei evoluții continue (așa cum o dovedesc vinieta de acant din *Evangheliarul slavonesc*, Alba-Iulia, 1579, (fig. 7b), chenarele din *Liturghierul* de la Deal (1646), (fig. 7d) vinieta din *Cheia înțelesului*, București, 1678, (fig. 8c)¹⁶, acantul va deveni, sub dalta pietrarilor epocii brîncovenești, laitmotivul ornamenticii portalurilor. Forme timpurii ale acestui motiv se întîlnesc încă de la mijlocul veacului al XVII-lea, cum se vede la Coieni-Mironești (1661) și ceva mai tîrziu la biserica Doamnei din București (1683) (fig. 7a).

Similitudinea dintre ornamentica gravată și sculptura portalurilor de piatră se poate urmări pînă tîrziu, ea relevîndu-se și în alte forme de manifestare ale genului, așa cum o dovedește decorația cu măști de pe baza coloanei pridvorului mănăstirii Văcărești (fig. 9b), în care trebuie să recunoaștem identitatea cu același motiv figurativ (*mascheron*) din ornamentica stemei ce ilustrează *Evanghelia greco-română* din 1693 (fig. 9a)¹⁷. Acestea nu sînt decît doar cîteva din nenumăratele exemple pe care ni le poate oferi studiul comparativ dintre ornamentica celor două genuri.

Odată cunoscute căile și factorii care au contribuit la difuzarea ornamenticii sculptate renaștentiste pe teritoriul Țării Românești, urmărirea cronologică a ornamenticii portalurilor — începînd de la mijlocul veacului al XVII-lea și pînă după mijlocul veacului următor — duce la concluzia că explicarea procesului încheșării și dezvoltării stilului ornamental brîncovenesc nu mai trebuie căutată în afară. Acest stil s-a desăvîrșit în mediul local muntenesc, trecînd, după cum vom arăta — în virtutea legilor stilistice de creștere, maturizare și barocizare a formelor —, prin cele trei stadii recunoscute azi¹⁸ în desfășurarea oricărei etape stilistice, și anume: stadiul experimental, cel clasic și cel baroc, a căror desfășurare completă corespunde cu înseși etapele de dezvoltare ale stilului brîncovenesc. În aceste condiții și în acest răstimp, meșterii din Țara Românească au selecționat, au adaptat și difuzat, în ambianța culturală și artistică specifică a veacurilor al XVII-lea și al XVIII-lea, o decorație ornamentală ce s-a impus prin caracterele ei proprii.

Începutul acestei evoluții se leagă, atît în sculptura în piatră, cît și în ornamentica gravată, de perioada de transformare a viziunii ornamenticii sub impulsul decorației de factură renaștentistă apuseană. Repertoriul precumpănitor geometric al ornamenticii tradiționale a portalurilor veacurilor anterioare, ca și cel oriental, vegetal și floral, inspirat de modelele de la Argeș (cum apare la Golești, 1646), lasă loc treptat unei ornamentici de tip nou. Asistăm, în acest timp, la un proces de căutare și dibuiri ce nu se vor limpezi decît în ultimele decenii ale celei de-a doua jumătăți a veacului al XVII-lea. Chenarele sculptate în tot acest răstimp prezintă o ornamentică redusă și ca repertoriu și ca extindere; rozete așezate deasupra arcadei deschiderii ușii, ca la Vlădești (1657), floricele schematic stilizate, introduse în structura compozițională a chenarelor de factură gotică, ca la Gherghița (1641) și Gura Motrului (1653), ornamente vegetale ce îmbracă forma tradițională a arcadei chenarului de piatră, ca la Aninoasa (1677). Un fenomen specific acestui proces de schimbare a viziunii îl surprin-

¹⁵ GH. SEBESTYÉN și V. SEBESTYÉN, *Arhitectura Renașterii în Transilvania*, București, 1963, p. 66, cf. « Apariția florii de bostan (prima dată la Chesău, în 1521), motiv care va deveni foarte răspîndit începînd din mijlocul secolului al XVII-lea, fiind folosit și în ornamentația brîncovenească, are desigur la bază tot influențe populare ». În ce privește data apariției pentru prima oară a florii de acant la Chesău, ea va forma obiectul de discuție într-un studiu spe-

cial asupra reprezentării acantului în ornamentica țării noastre.

¹⁶ I. BIANU și N. HODOȘ, *op. cit.*, p. 88, fig. 85, p. 103, fig. 95, p. 107, fig. 98, p. 108, fig. 100, p. 128, fig. 117, p. 154, fig. 139, p. 155, fig. 140, p. 199, fig. 169, p. 217, fig. 181, p. 258, fig. 204.

¹⁷ *Ibidem*, p. 330, fig. 218.

¹⁸ HENRI FOCILLON, *Vie de Formes*, Paris, 1934.



a



b

Fig. 8. -- a) Vinietă. Octoih mic slavonesc, 1573.
b) Vinietă. Cheia înțelesului, 1673.

dem la chenarul bisericii din Băjești (1666) (fig. 10)¹⁹ în împletirea vădită dintre vechi și nou; întâlnim aici juxtapuse atât motive purtând încă caracterele artei trecutului, cât și altele, avînd trăsăturile viitoarei sculpturi brîncovenești. Fenomenul se întâlnește în ilustrația de carte, dar mult mai devreme, încă de la sfîrșitul veacului al XVI-lea, cum ne-o arată vinieta de la sfîrșitul epilogului din *Sbornicul slavonesc* din 1580, tipărit la Sebeș de către Coresi. Ca și în tipăritură, pe chenarul dintre pronaos și naos împletiturile și frunzele apar juxtapuse, denotînd poziția încă nehotărîtă a artistului, care nu a ajuns să realizeze o contopire logică a celor două tendințe: cea spre geometric și cea spre floral. În schimb, pe chenarul ușii principale, atât de bogat decorat cu motive florale, se citesc premisele stilului sculpturii ornamentale brîncovenești. Treptat, marginile chenarelor ușilor și ale altor monumente din primele decenii ale celei de-a doua jumătăți a veacului al XVII-lea își îmbogățesc decorul cu motive renaștentiste de tip nou, așa cum se poate vedea la biserica mănăstirii Cotroceni din București (1679 – 1680) (fig. 5c), al cărei decor de capete de îngeri se situează printre primele exemple în acest gen. Ne aflăm încă în stadiul experimental, căruia îi aparțin mai ales opere realizate din inițiativa și pentru mari mecenai ai artei românești, în fruntea cărora se plasează boierii din familia Cantacuzinilor, ce se dovedesc astfel a fi, în acest timp, adevărații deschizători de drum ai noului stil muntenesc.

În perioada ce urmează, și pe care o socotim a maturității, chenarele unor portaluri ca cele de la mănăstirea Hurez (1692) (fig. 11), biserica mănăstirii Brîncoveni (1699) și biserica curții de la Doicești (1706) dovedesc că ornamentica floral-vegetală nu numai că și-a cîștigat

¹⁹ I. BIANU și N. HODOȘ, *op. cit.*, p. 83, fig. 87.

prioritatea, dar a ajuns să îmbrace forme proprii. Astfel, treptat, motivele de tip nou au ajuns a fi acceptate, adaptate și asimilate în viziunea sculpturii brîncovenești. Dispuse pe vrejuri, ce descriu în mișcarea lor linii meandrice sau în val, juxtapuse sau alternînd, ele se încadrează armonios în ansamblul compozițional. Ornamente heraldice, figurative și geometric-florale se împletesc în compoziții echilibrate și pline de unitate. Stilul și-a atins treptat stadiul maturității sale, repertoriul de motive s-a selecționat și fixat, schemele compoziționale s-au unificat, elementele renascentiste s-au integrat și au îmbrăcat forme noi, adecvate cerințelor locale, răspunzînd într-un tot al noii viziuni artistice. Un vădit spirit de ordine, ca și siguranța cu care sînt interpretate noile forme, constituie caracteristicile decorației acestor portale. Putem vorbi acum de un tip compozițional al cadrului, fixat în decursul acestei lente evoluții, și care ajunge, în continua sa evoluție, să se desfășoare, pe verticală, în două sau trei registre, încoronate de o cornișă puternic profilată și decorată de un șir de fleuroni mari, reliefați, ce se succedă ritmat. Pisania și-a delimitat acum cadrul, mărginindu-și cîmpul printr-un chenar cu contururi profilate sau din frunze. Întregul rest al cîmpului s-a acoperit de un decor floral bogat, tratat într-un relief accentuat, realizat cu un repertoriu redus de motive, între care domină acantul. Moderate tendințe de policromie — fonduri sau motive aurite, ca la Hurez — imprimă acestor decoruri o sobră și vădită notă de monumentalitate. Evoluția stilistică a atins stadiul maturității.

Rolul lui Brîncoveanu și al întregului neam Cantacuzinesc, ajuns la o mare autoritate în stat, se dovedește foarte activ în difuzarea noilor forme. Este totodată cazul să recunoaștem aici meșterilor piatrari autohtoni meritul de a fi realizat sinteze ce-și urmaseră pînă acum lent și șovăitor drumul.

Perioada clasică își pierde treptat calitatea stilistică. Eclectismul și caracterul, atît de artificial, livresc al grupului de ancadramente realizate pentru ctitoriile spătarului Mihai Cantacuzino, ca și formele ce devin din ce în ce mai exuberante ale unor decoruri, ca de pildă cele de la Cozia (1706) (fig. 12), mănăstirea Antim (1726) (fig. 14) și Bordești, grăbesc din ce în ce mai mult evoluția spre stadiul barocizant al stilului ornamental brîncovenesc. În acest sens se explică cum schemele compoziționale atît de echilibrate ajung pînă la urmă la o adevărată deformare a prototipului de bază. Ornamentica abundă și depășește limitele cadrului, invadînd cîmpul cu o floră luxuriantă și de cele mai multe ori de un vădit eclectism. Decorația îmbracă forme noi, datorate nu atît unei reîmprospătări a repertoriului devenit tradițional, ci mai ales prin interpretarea variată a aceluiași motiv. Devenit acum laitmotivul stilului brîncovenesc.



Fig. 9. — a) Versoul paginii de titlu. Evanghelia greco-română, București, 1693.



Fig. 9 — b). Bază de coloană din pridvorul mănăstirii Văcărești, 1722.

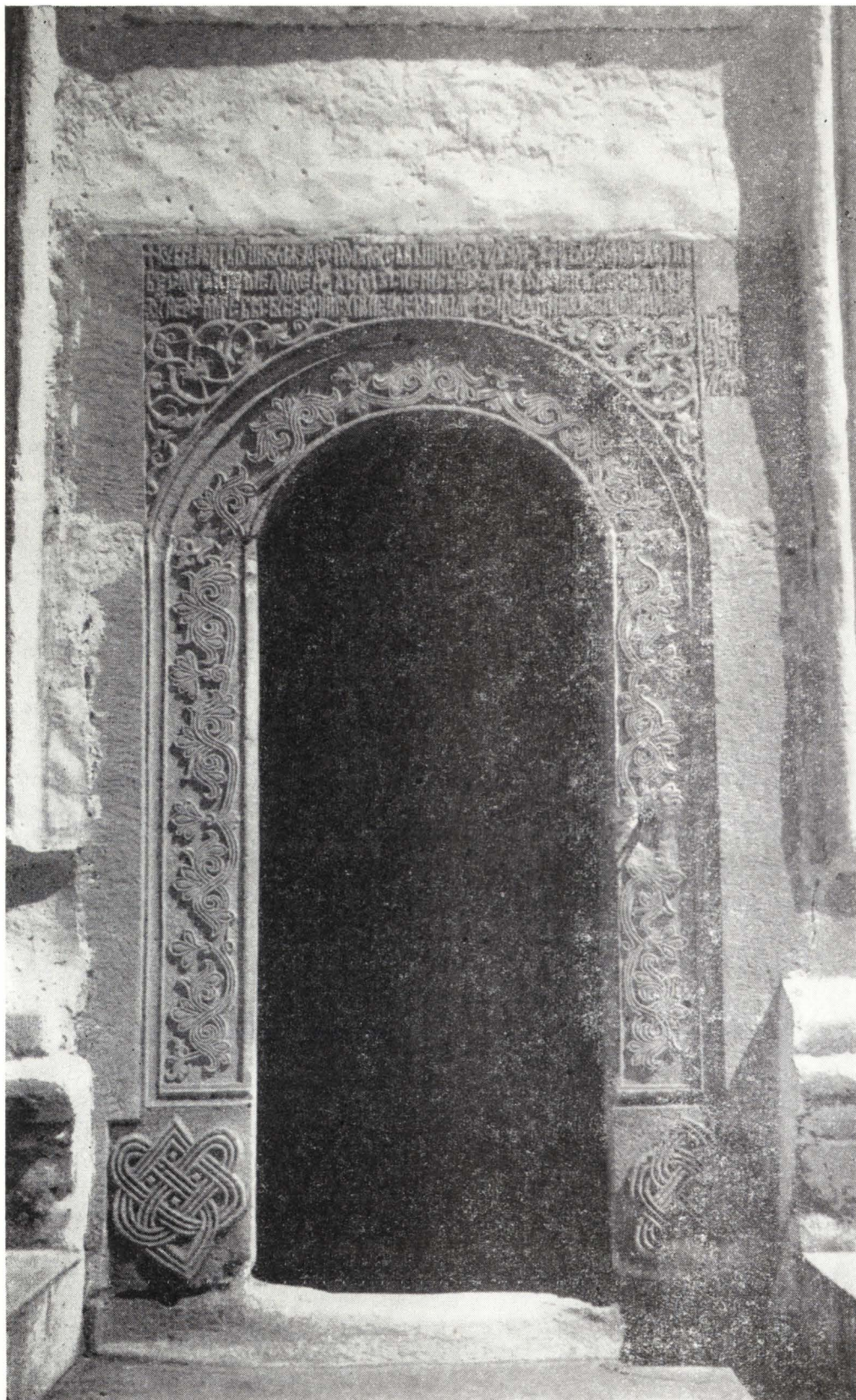


Fig. 10. — Portalul bisericii din Băjești, 1666.

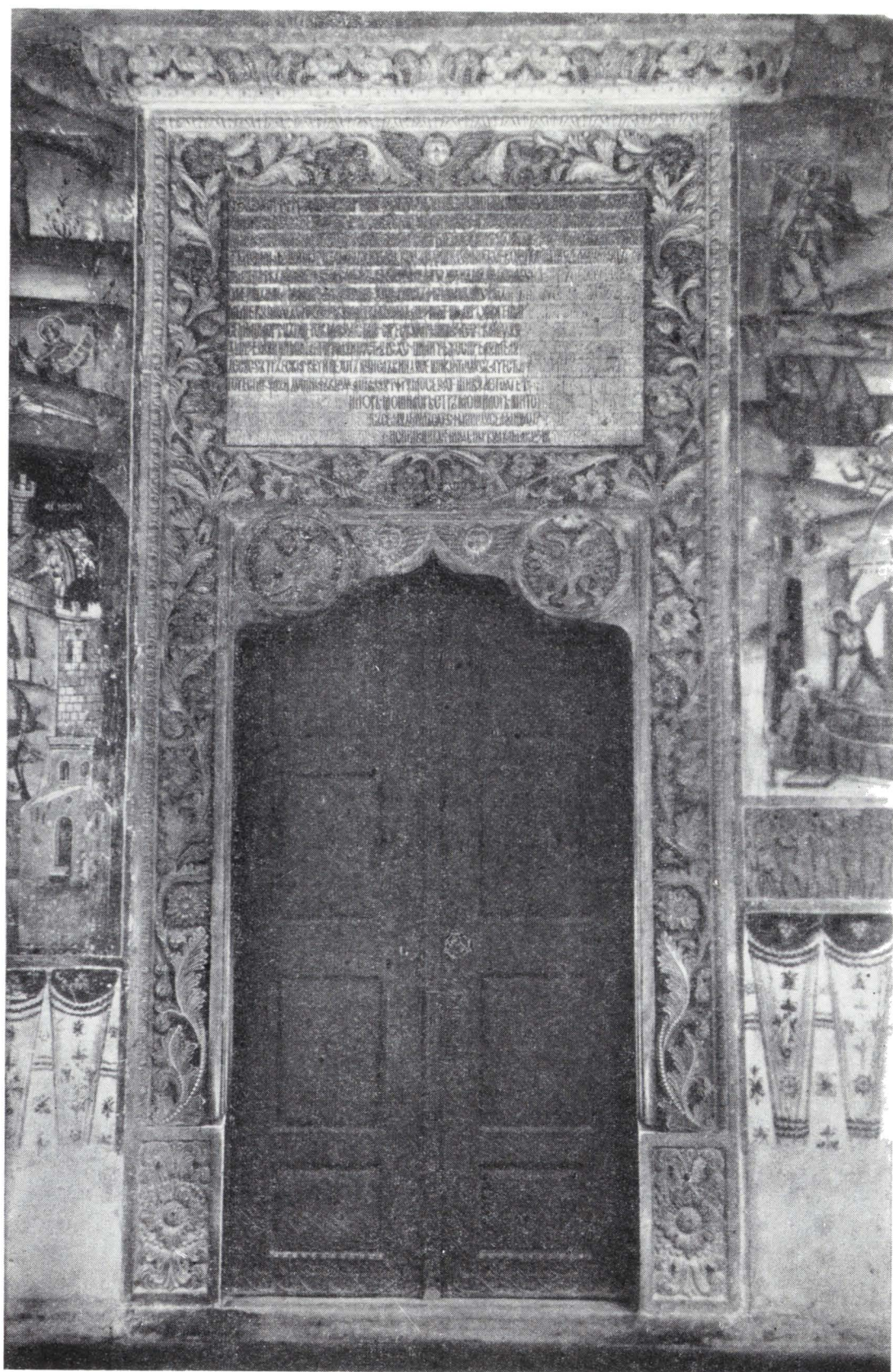


Fig. 11. — Portalul bisericii mănăstirii Hurez, 1692.

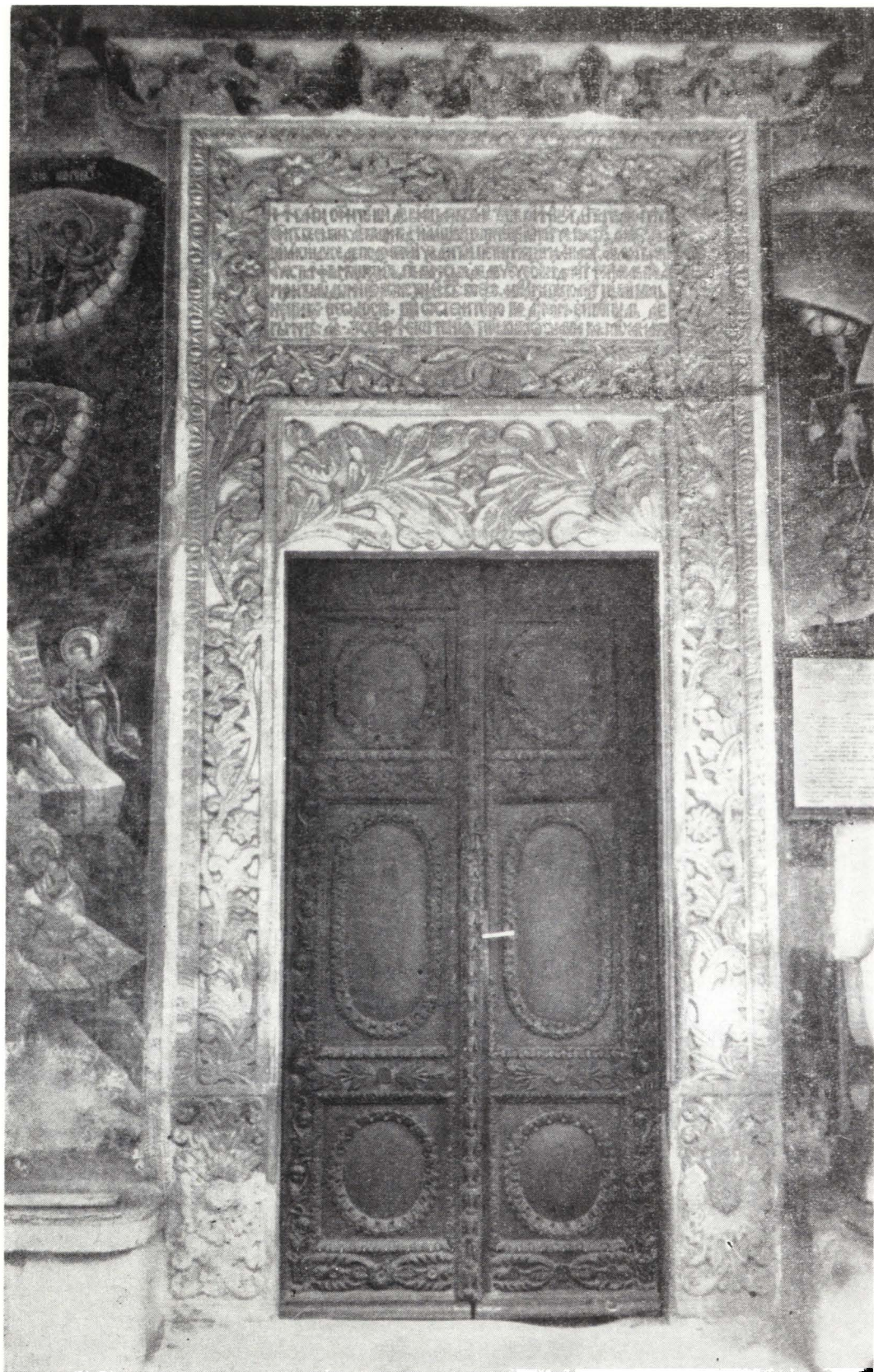


Fig. 12. — Portalul bisericii mănăstirii Cozia, 1706.

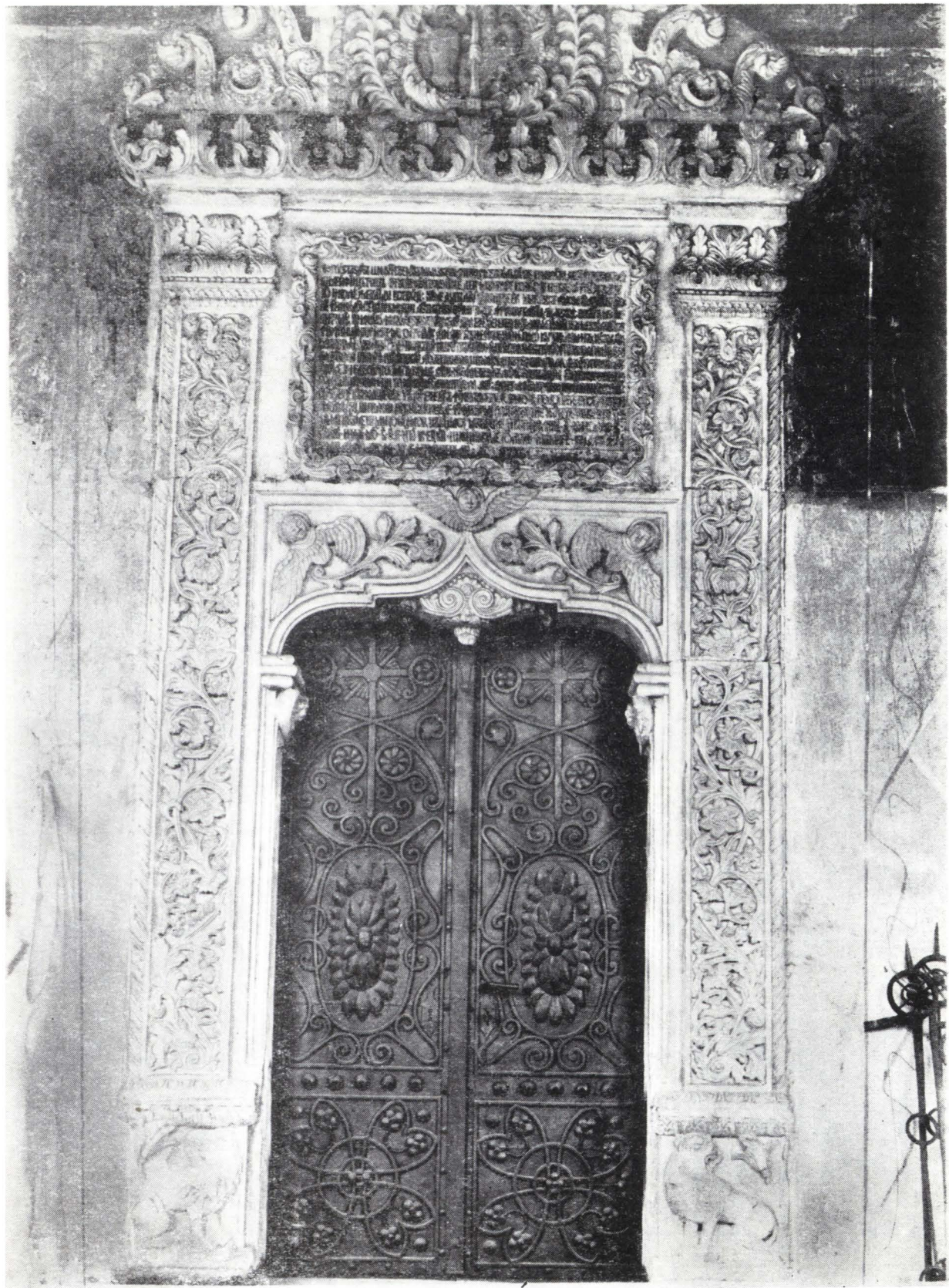


Fig. 13. — Portalul bisericii mănăstirii Văcărești, 1722.

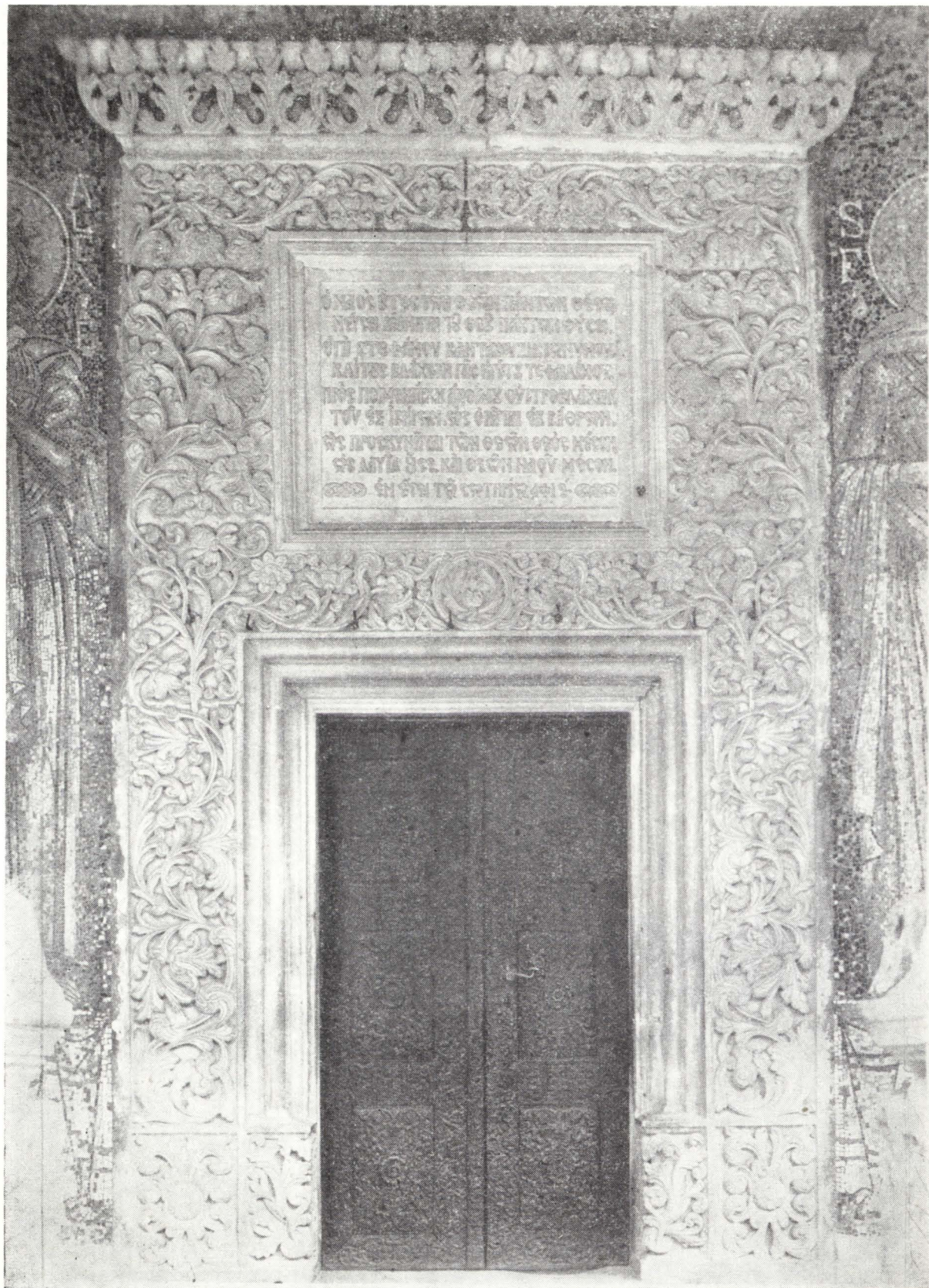


Fig. 14. — Portalul bisericii mănăstirii Antim, 1726.



Fig. 15. -- Portalul bisericii mănăstirii Pantelimon, 1750.

covenesc, acantul capătă mișcări contorsionate, specifice unui stadiu evident baroc. Portaluri ca acelea de la bisericile Sfinții Apostoli (1715) (fig. 6 b), Stavropoleos (1724) și de la biserica (1722) (fig. 13) și paraclisul mănăstirii Văcărești (1736) din București sînt reprezentative pentru acest din urmă stadiu stilistic. Trebuie să subliniem însă aici faptul că, împotriva interpretărilor date pînă acum acestor opere, nu este vorba la ele de o îmbogățire prin contaminare cu forme baroce de tip apusean, venite din afară, ci de rezultatul unei lungi și firești evoluții stilistice locale, ce-și urmează, de altfel, și după aceea calea dezvoltării ei continue, așa cum o dovedesc portalurile de mai tîrziu (cele ale bisericilor și mănăstirilor din Vălenii de Munte – 1746 și Pantelimon – 1750 (fig. 15) și ale bisericii de curte din Preajba – 1776), ale căror forme și ornamentică exprimă o exuberanță dusă pînă la extrem. Ca urmare, termenul de barocizant capătă pentru arta acestei epoci un sens nou, în funcție de însăși evoluția stilului brîncovenesc, ale cărui limite se așază de la sine dincolo de domnia prestigioasă și de autoritatea culturală și artistică a puternicului voievod muntean.

Constituit treptat într-o zonă a întîlnirii Orientului cu Occidentul, în sfera de cultură a Europei sud-estice și în condițiile de dezvoltare specifice Țării Românești, stilul brîncovenesc apare astfel ca o expresie artistică cu caracter autohton, născută din împletirea formelor tradiționale cu elemente de proveniență occidentală și renașcentiste, a căror integrare și selectivitate au dus la forme proprii artei Țării Românești. Se deschide larg în această perspectivă drumul unor tot mai adîncite cercetări, care să îmbrățișeze, într-un studiu de ansamblu, și celelalte domenii de creație, ce nu au putut fi cuprinse în limitele expunerii de față. Ceea ce se impune de avut permanent în vedere, în judecarea acestui proces stilistic nu este numai legătura cu ornamentica de factură apuseană, ce intră în procesul de selectare și de integrare a formelor noi, proces ce constituie esența stilului brîncovenesc, ci și contribuția permanentă a elementelor tradiționale sau de proveniență sud-balcanică și dunăreană, dintre care, mai ales pentru pictură, se cuvine a acorda o mare pondere celor atonite.

de FLORENTINA DUMITRESCU

Decorația iconostaselor brîncovenești se prezintă sub un aspect exuberant, elementele, motivele decorative folosite pîrînd de o nesfîrșită varietate. Totuși, acest aspect este înșelător, căci repertoriul este exuberant nu prin varietatea ornamentelor pe care le conține, ci prin chipul în care aceste ornamente sînt dispuse și tratate.

Ornamentele folosite sînt într-o majoritate copleșitoare vegetal-florale, punctate ici și colo de motive geometrice, zoo- și antropomorfe. La o cercetare mai atentă se poate observa că primele, cele vegetal-florale, sînt de fapt reprezentările variate ale unui mic număr de motive, dintre care cele din familia acantului abundă, formînd însuși elementul de bază al acestei ornamentații. Nu lipsesc însă nici motivele inspirate din flora locală: vița de vie, macul, știuletele de porumb; dar, ceea ce este tipic genului, ele apar în combinații arbitrare. Capriciul fanteziei nu numai că așază pe același vrej de acant maci, fructe de granată ori de smochin sau struguri, dar combină aceste diverse plante între ele, creînd motive convenționale, ale căror forme pot varia la infinit (fig. 1). Acestei libertăți de combinație caracteristică decorației brîncovenești, și nu multiplicității motivelor de bază, i se datorează aspectul de mare diversitate a repertoriului.

Motivele geometrice se rezumă de asemenea la cîteva — firul dublu răsucit, panglica perlată, motivul în solzi, denticuli, cercuri —, dar formele sub care apar ele sînt variate. Motivele geometrice sînt de obicei prezentate de sine stătătoare, neîmbinate organic cu celelalte, ci doar în ansamblul compozițional; ele își păstrează deci, în general, caracterul abstract. În unele cazuri, totuși, ele se contopesc cu elementul vegetal (vrejuri ce descriu cercuri, șiruri perlate ce formează nervurile frunzelor) sau compun forme ce nu mai aparțin categoriei abstract geometrice (vasul din care se ridică ramuri ¹).

Subordonate, ca și cele geometrice, primelor, celor vegetal-florale, ornamentele antro- și zoomorfe sînt de două feluri: reale sau fantastice ². Numărul motivelor zoomorfe este cu puțin mai mare decît al celor antropomorfe, iar proporția motivelor fantastice față de cele reale este și ea crescută. Ca motive antropomorfe întîlnim: reprezentarea lui

* Prezenta comunicare reprezintă un alt aspect al problemelor complexe pe care le ridică stilul brîncovenesc și de care ne-am mai ocupat într-un articol anterior: *L'ornementation dans la peinture murale de l'époque du prince Constantin Brîncoveanu*, în *Revue roumaine d'histoire de l'art*, t. II, 1965. Și în ea ne vom referi la operele create în anii de domnie ai lui Constantin Brîncoveanu, 1688—1714. Pentru datarea iconostaselor, vom folosi anul pictării monumentului respectiv, deoarece am constatat că în cazurile, rare este drept, în care iconostasul poartă anul lucrării lui, acesta coincide cu cel al pictării bisericii.

¹ Asemenea vase se află de obicei la partea superioară a iconostasului, formînd suport moleniilor. (Iconostasul bisericii Scaune din București, 1705, și cel al bisericii mănăstirii Surpatele, 1706—1707.)

² Pentru a ne da seama de măsura în care elementul vegetal-floral domină celelalte elemente ornamentale, este suficient să avem în vedere că din 25 de iconostase, a căror datare în epoca brîncovenească este certă și din decorația cărora se evidențiază net elementele vegetal-florale, 11 sînt ornamentate exclusiv cu aceste elemente.

Ieseu ³ (fig. 2), îngeri prezentați în întregime ⁴ sau ca simple capete între două sau opt aripi ⁵ (fig. 3) și motivul îngerului al cărui corp de la bust în jos se continuă în vegetal ⁶ (fig. 4). Motive zoomorfe: pasărea, balaurul înaripat, leul sau lupul terminat în vegetal sub forma unui penaj bogat, delfinul, șarpele și, în sfârșit, șarpele terminat și el printr-un



Fig. 1. — Detaliu din arhitrava iconostasului Bisericii Domnești din Tîrgoviște.
Clișeu Com. mon. ist.

³ Dăm numai exemple de iconostase pe a căror arhitravă apare Ieseu sculptat, deoarece nu rareori această reprezentare apare pictată: iconostasele de la biserica mare a mănăstirii Hurez (1694), biserica Răzvan din București (după 1705), biserica mănăstirii Arnota (1705–1706), biserica Sfântul Gheorghe Nou din București (1705–1706), biserica mănăstirii Surpatele (1706–1707).

⁴ La iconostasul bisericii mari a mănăstirii Hurez (1694) și la cel al Bisericii Domnești din Tîrgoviște (datat 1697).

⁵ La iconostasul bisericii mari a mănăstirii Hurez (1694), la cel al Bisericii Domnești din Tîrgoviște (datat 1697) și al bisericii Sf. Gheorghe Nou din București (1705–1706).

⁶ La ușile împărătești ale iconostasului din biserica mare a mănăstirii Hurez, la Biserica Domnească din Tîrgoviște și biserica mănăstirii Arnota (1705–1706).

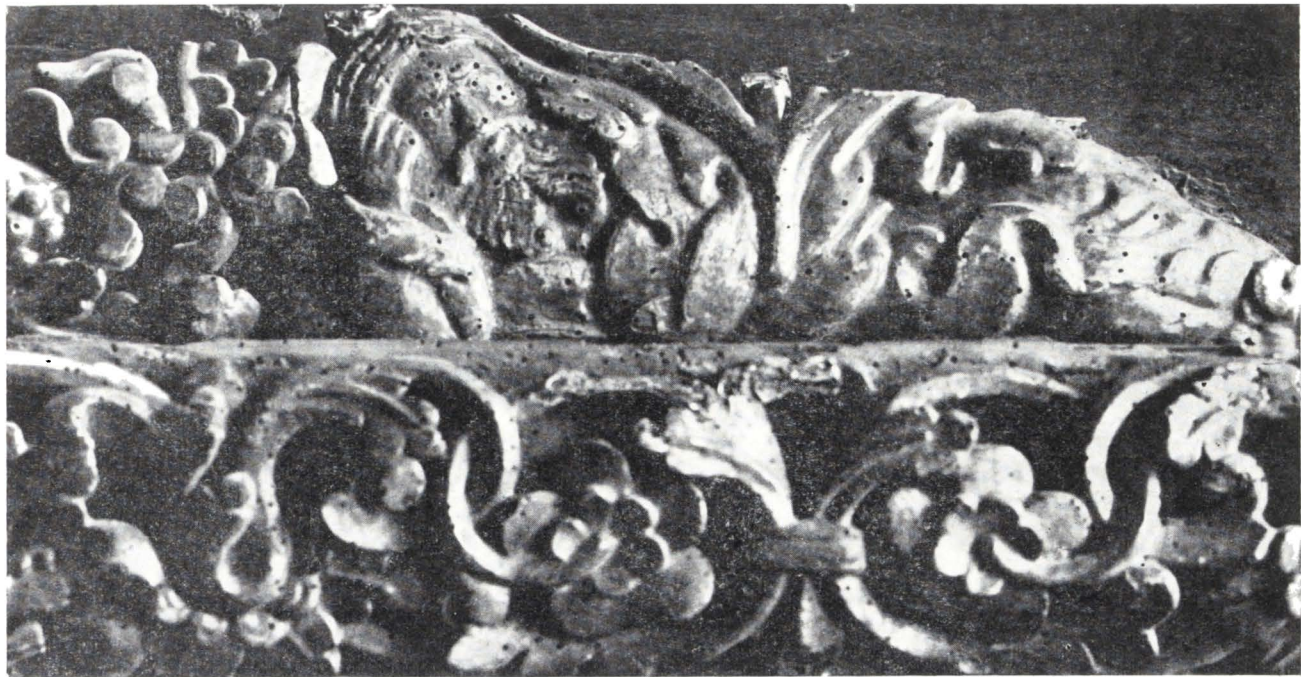


Fig. 2. — Ieseu reprezentat pe arhitrava iconostasului bisericii mănăstirii Arnota. Foto N. Ionescu.

vrej⁷ (fig. 5, 6). Tot aici se cuvine să încadrăm și motivul scoicii, pe care o întâlnim într-o expresie complet geometrizată⁸.

Observăm că, datorită deselor reprezentări fanteziste ale unora dintre motivele antro- și zoomorfe, acestea nu numai că se țin în contextul vegetal al compoziției, ci își schimbă complet caracterul, integrându-se mai degrabă categoriei motivelor vegetale.

Același principiu al combinațiilor fantastice, pe care l-am întâlnit ca generator de infinite forme în cadrul categoriei motivelor vegetale, stă la baza creării unor motive ce nu mai aparțin exclusiv unei singure categorii ornamentale. În consecință, aspectul de exuberanță al decorației brîncovenești se datorează nu mulțimii temelor ornamentale, ci folosirii într-o largă măsură a variațiilor pe aceeași temă și a conlucrării strînse între diferitele categorii de ornamente.

Limitarea repertoriului la temele enumerate mai sus nu este, se înțelege, nici rezultatul întâmplării, nici al unui proces mecanic, ci al unui proces complex, de selecție. O alegere a motivelor s-a făcut neconținut, de totdeauna, ea putînd fi urmărită mai ales în momentele de formare a unei noi sinteze artistice românești. Dar fiecare din aceste momente, istoricește determinate, înseamnă pentru dezvoltarea artei sau a unui stil artistic un pas mai departe, iar pentru selecție condiții noi de înfăptuire.

Doi factori condiționează procesul de selectare: tradiția și ideile noi ce aduc în artă un nou suflu. Alături de acești factori, un rol însemnat în procesul de selectare îl au și posibilitățile tehnice.

La sfîrșitul secolului al XVII-lea și începutul celui de-al XVIII-lea, arta muntenească avea o tradiție bogată și bine stabilită, a cărei caracteristică încă mai era conformitatea cu

⁷ Iconostasul bisericii din Filipeștii de Pădure (1692), al bisericii din Măgureni (1693—1694) și al paraclisului curții domnești de la Mogoșoaia (1705).

⁸ Este vorba de motivul scoicii de deasupra icoanelor

prăznicare formînd luneta arcurilor la unele iconostase; din biserica de la Măgureni, paraclisul mănăstirii Hurez (1696—1697), Biserica Domnească din Tirgoviște, biserica de la Mogoșoaia și biserica Răzvan din București.

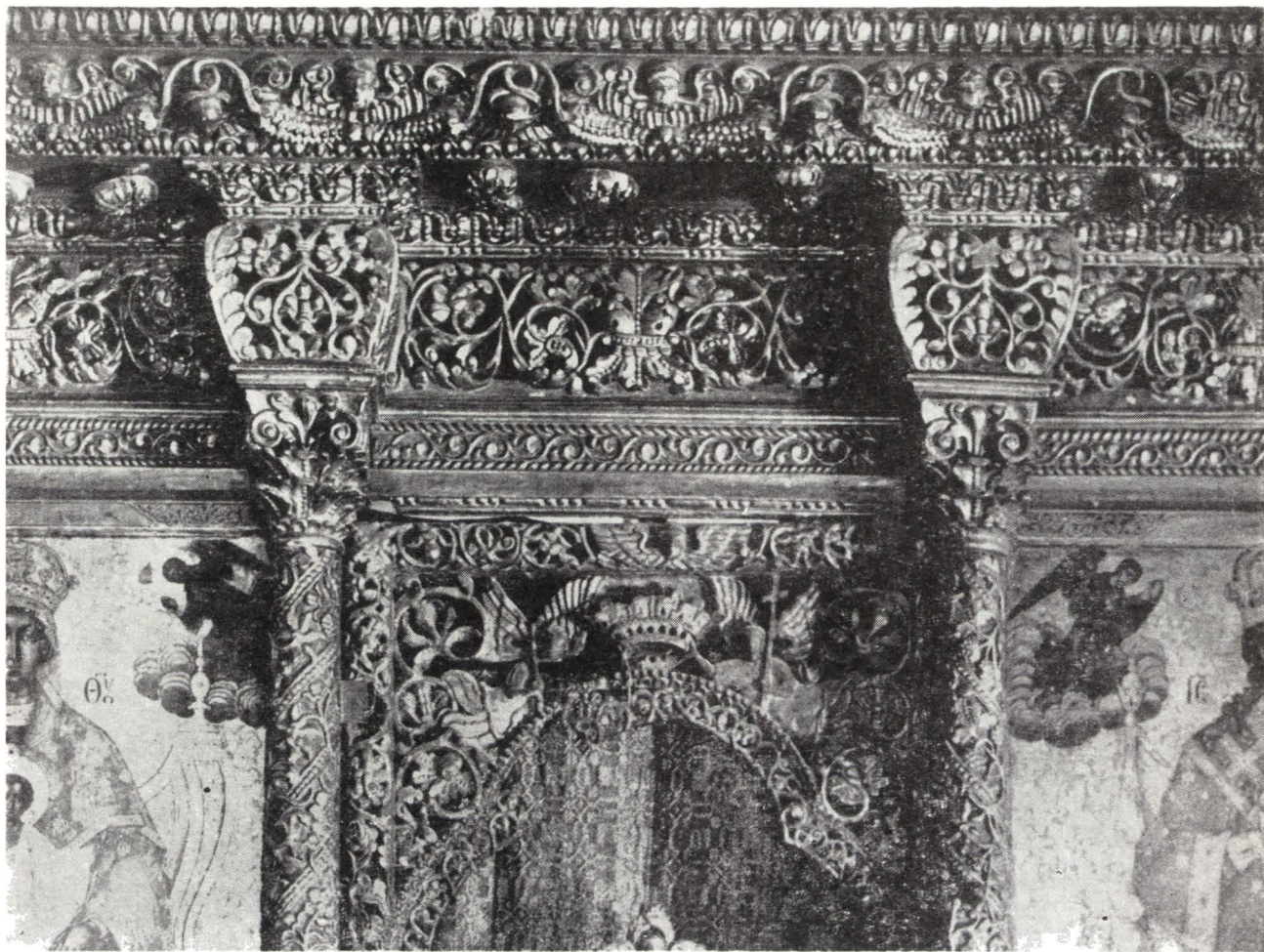


Fig. 3. — Detaliu din iconostasul bisericii mari a mănăstirii Hurez. Foto N. Ionescu.

rigidele scheme medievale, în care treptat pătrunseseră însă forme decorative renascentiste și baroce apusene, venite o dată cu unele noi idei despre viața socială.

În acest nou curent artistic, găsim, și pentru genul de artă de care ne ocupăm, explicația componenței repertoriului ornamental în care nu mai precumpănesc motivele geometrice, ci cele vegetal-florale.

Ornamentica brîncovenească din decorația iconostaselor nu corespunde însă întru totul decorației baroce occidentale, caracterizată printr-o mult mai mare abundență de elemente, deopotrivă vegetale, zoo- și antropomorfe (fig. 7, 8). Surprindem deci aici intervenția selecției, care a operat, așa cum am spus, în funcție de tradiție. Ornamentele folosite de arta muntenească înainte de secolul al XVII-lea erau cu precădere vegetal-stilizate și geometrice și numai într-o foarte mică măsură zoo- și antropomorfe, și ele mult stilizate.

Gîndirea vremii era din ce în ce mai mult orientată spre studiul naturii, spre realitate; era deci firesc ca — din ansamblul elementelor tradiționale — să fie acum cultivate mai ales ornamentele vegetal-florale, cele geometrice — expresive pentru o lume ce gîndea abstract — rămînînd în minoritate, iar ultimele, cele zoo- și antropomorfe, urmînd ca și pînă acum să constituie elementul secundar.

Noul suflu al Renașterii și barocului aducea astfel o concepție diferită față de cea din trecut, dar o dată cu aceasta și elementele de artă capabile să o exprime. În cazul de față e vorba de ornamente specifice acestei epoci, peste tot unde noua concepție își făcuse loc. Așa se face că în ornamentica brîncovenească a iconostaselor întîlnim o serie de motive identice, de pildă, cu cele folosite în decorația italienească a secolelor XV — XVII.

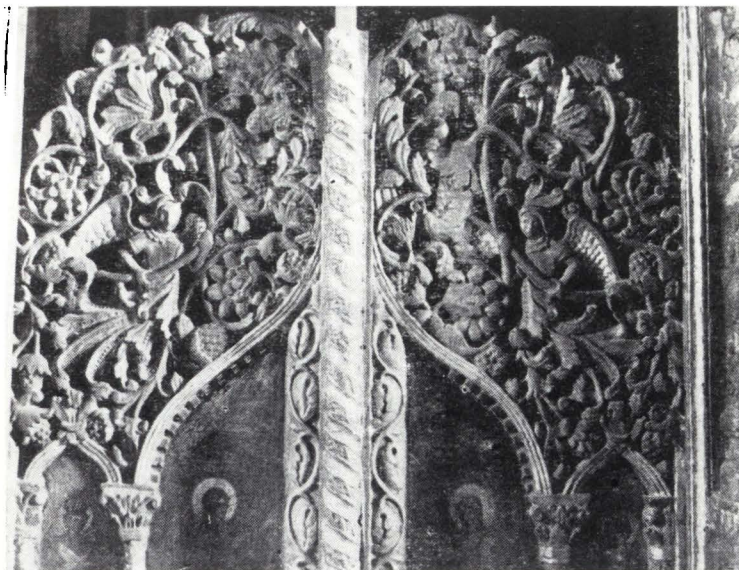


Fig. 4. — Partea superioară din ușile împărătești ale iconostasului bisericii din Costeștii de Vale. Foto N. Ionescu.

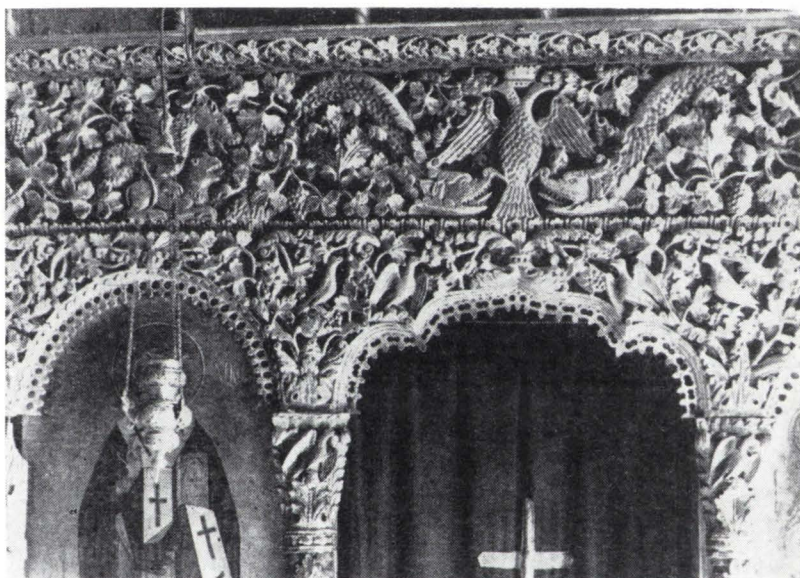


Fig. 5. — Detaliu din iconostasul bisericii din Măgureni. Foto N. Ionescu.

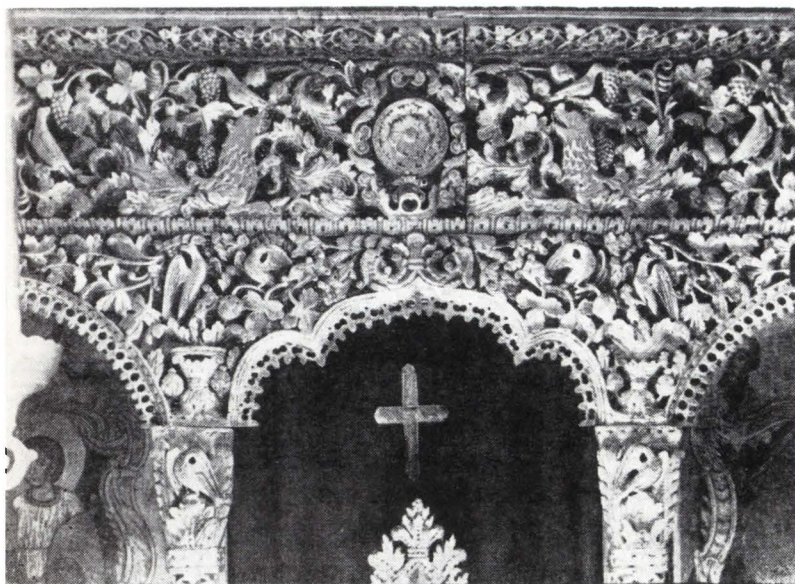


Fig. 6. — Detaliu din iconostasul bisericii din Măgureni. Foto N. Ionescu.

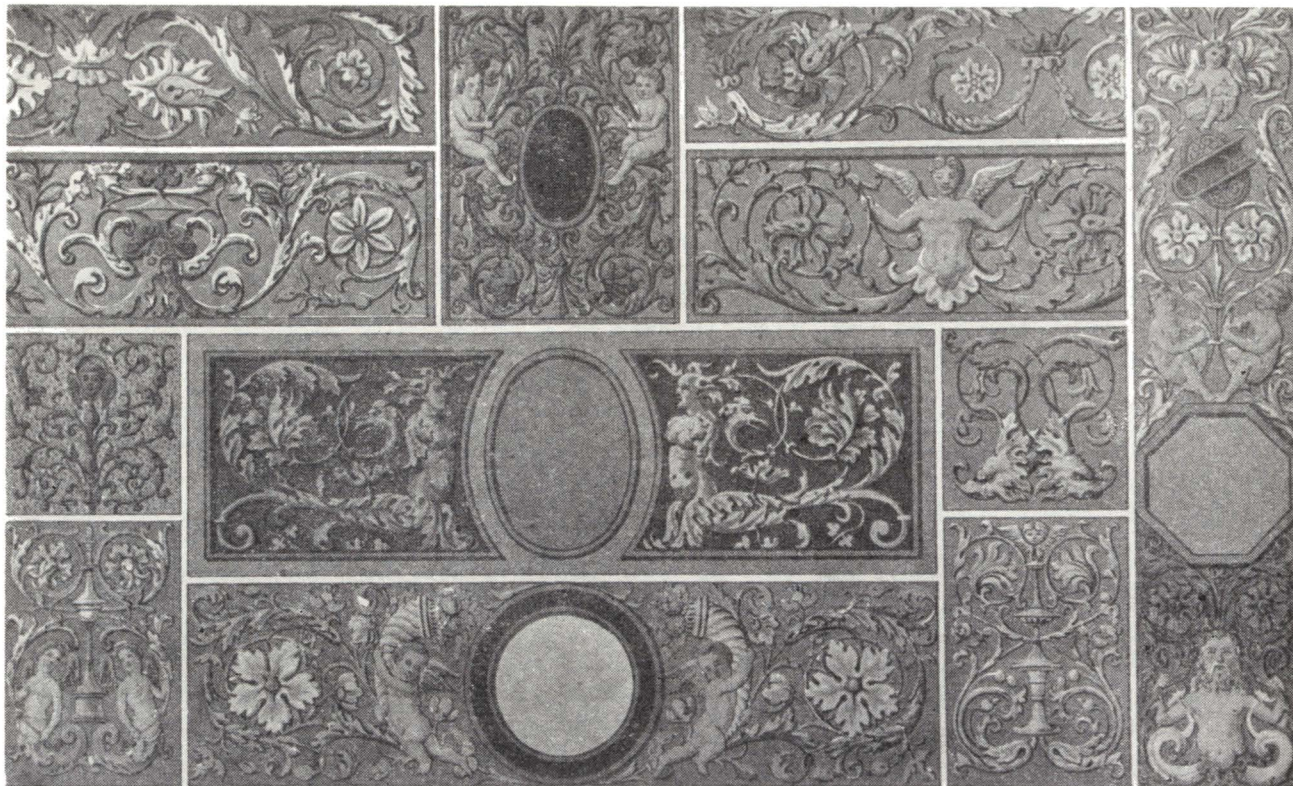


Fig. 7. — Detalii de decorație murală și miniaturală din Italia secolele XV—XVI. Foto N. Ionescu (după L'ornement polychrome).

Cînd a avut loc pătrunderea elementelor noi de Renaștere și baroc, în ce măsură au fost ele acceptate și cum au fost adaptate pentru a se asimila apoi în stilul muntenesc al epocii brîncovenești? Acestea sînt probleme de a căror rezolvare depinde înțelegerea etapei respective a stilului muntenesc.

Pentru sculptura în lemn, pătrunderea elementelor străine, de baroc occidental, poate fi surprinsă cu vreo patru decenii înainte de venirea la domnie a lui Constantin Brîncoveanu. Ea mai poate apărea evidentă și la începutul epocii brîncovenești în decorația iconostaselor de la Filipeștii de Pădure și Măgureni, iar mai tîrziu, în cea a iconostaselor de la Costeștii de Vale și Mogoșoaia, unde constatăm folosirea unui număr însemnat de elemente decorative, de sisteme compoziționale și chiar de teme iconografice specifice (prin subiect, compoziție și tratare) artei occidentale.

În sculptura acestor opere întîlnim motivul acantului, sub toate aspectele lui, atît în formele cele mai curate, cît și în combinații convenționale cu elemente de decor specific orientale (fructul de granată, smochin și ananas); scene cu animale într-o redare realistă (fig. 9, 10), motive zoomorfe (îndeosebi delfinul și șarpele) vegetalizate și motivul îngerului (fie reprezentat întreg, fie parțial vegetalizat).

Toate acestea sînt elemente frecvent întîlnite, începînd din Renaștere, în arta italiană, cu deosebire în manuscrise și cărți tipărite.

Sistemul după care sînt compuse aceste elemente diferite este subordonat mișcării baroce, care se opune înlănțuirii ordonate și clare.

Pentru ca imaginea să fie completă, și prin aceasta cît mai elocventă, trebuie să mai menționăm și taptul că acum în sculptură apar și unele teme iconografice. Astfel este Flagelarea, împrumutată numai ca formă și tehnică din arta apuseană — ea întîlnindu-se ca reprezentare și în pictura tradițională ortodoxă —, sau sf. Cristofor care aparține pe de-a-ntregul Occidentului (fig. 11).

Aceste teme ornamentale se găsesc toate înmănunchiate în decorația iconostaselor amintite, ele sînt, credem, suficiente pentru a ne permite să diferențiem grupul de iconostase

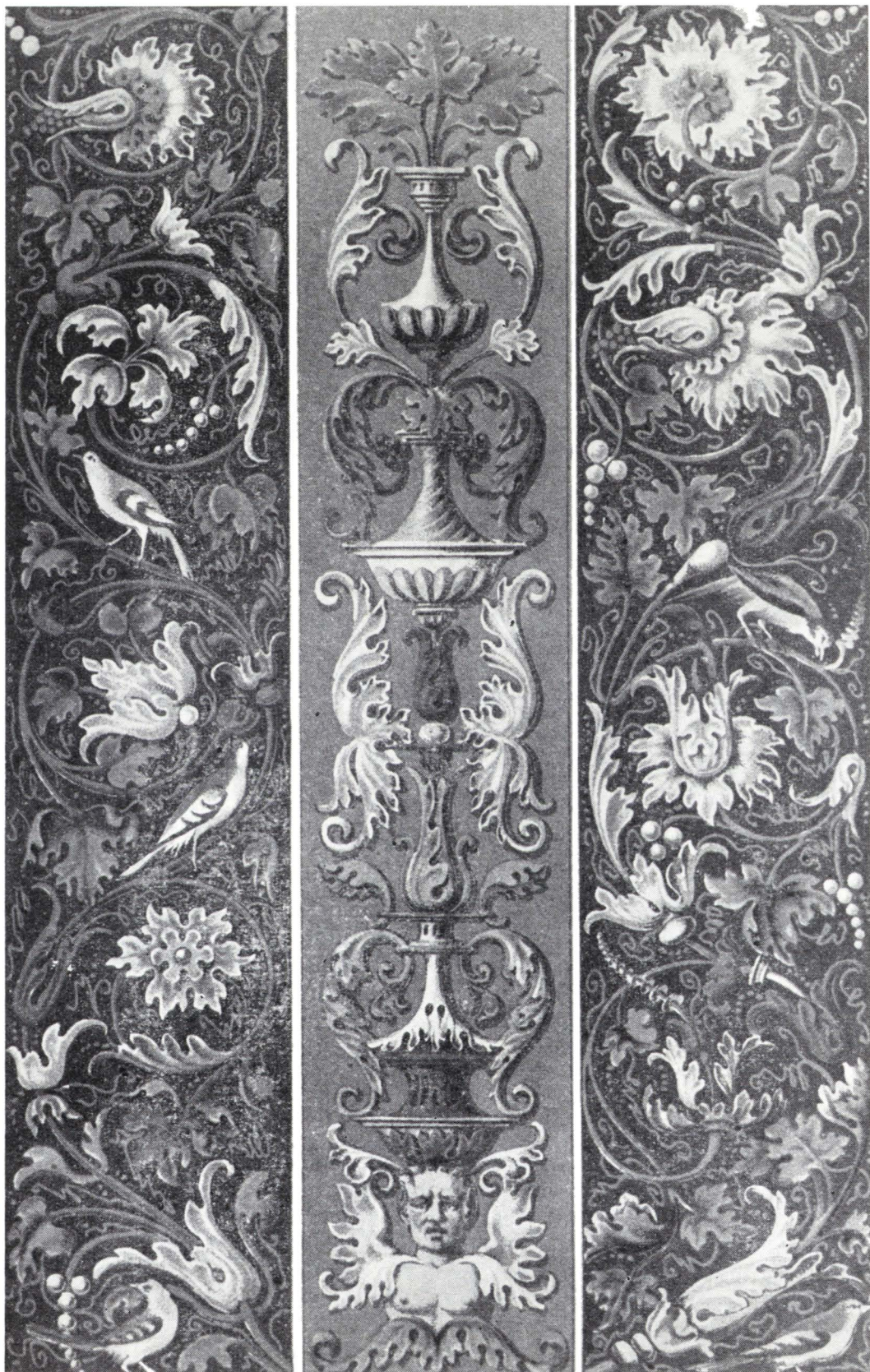


Fig. 8. — *Detalii de decorație murală și miniaturală din Italia secolele XV–XVI.*
 Foto N. Ionescu (după L'ornement polychrome).



Fig. 9. — Detaliu din arhitrava iconostasului paraclisului Curții domnești de la Mogoșoaia. Foto N. Ionescu.

enumerate mai sus de marea majoritate a operelor brâncovenești de același fel și să surprindem astfel, la sfârșitul secolului al XVII-lea și începutul celui de-al XVIII-lea, două momente diferite în evoluția stilului muntenesc: primul, de căutări - legat încă de trecut --, dar în care înnoirile dau nota specifică artei; cel de-al doilea - cel care ne interesează aici - de axare pe tradiție a tuturor elementelor aduse din afară și de asimilare a acelor ce corespundeau tradiției și i se puteau integra ei.

Pentru ornamentele vegetale, care formează fondul ornamenticii iconostaselor brâncovenești, limita între ceea ce aparține tradiției Țării Românești și ceea ce este nou este mai greu de precizat decât pentru celelalte motive decorative. Dificultatea vine din faptul că avem, evident, a face cu aceleași elemente vegetal-florale pe care le folosiseră decorația apuseană - italienească - îndeosebi - încă din secolul al XV-lea și care pătrunseseră pe diverse căi și în arta noastră.

Prima deosebire între decorația apuseană și cea brâncovenească constă, cum am arătat, doar în diversitatea mai redusă a elementelor ornamentale folosite acum la noi.

În cursul celor patru decenii amintite - de la momentul pătrunderii elementelor de baroc occidental și pînă la începutul epocii brâncovenești -- a avut loc selectarea, în funcție de factorii amintiți și conform tradiției românești cu privire la decorativ. Au fost eliminate aproape cu desăvîrșire elementele ce nu corespundeau nici tradiției și nici realității locale (motivul grantei, smochinului și ananasului), fiind, în schimb, acceptate în marea lor majoritate ornamentele inspirate de acant. Acestea formînd în arta apuseană unul din motivele cele mai frecvente ale ornamenticii, era deci firesc ca ele să se impună. Dar nu e mai puțin adevărat că motivul acantului pătrunseseră în arta noastră medievală încă de la primele ei începuturi și că, datorită folosirii lui constante, se integrase deplin repertoriului românesc mult înainte de vremea de care ne ocupăm. Ceea ce este nou acum e deci numai varianta, complet diferită față de trecut, în care acantul apare; în locul expresiei stilizate sau geometrizate întîlnim una care ne sugerează (cu tot convenționalismul ce caracterizează gama variată a acestor motive) realitatea vie.

Deși comună atât decorației românești a iconostaselor brâncovenești, cît și decorației renaștentiste și baroce apusene, această expresie plastică nu este totuși identică în ambele



Fig. 10. — Detaliu din arhitrava iconostasului paraclisului Curții domnești de la Mogoșoaia. Foto N. Ionescu.

cazuri, căci aici constatăm o intervenție selectivă a artistului român. Formele sub care se prezintă motivele inspirate de acant sînt, în arta occidentală, animate de o mișcare ce le contorsionează liniile, în timp ce în arta noastră aceleași forme se prezintă într-o expresie ponderat realistă.

Ca urmare a acestui fapt, și variantele convenționale sînt mult mai reduse, stăvilite în mișcarea lor continuă de aceeași ponderație, caracteristică artei tradiționale. Este drept că, în comparație cu alte genuri artistice, la sculptura în lemn acest lucru este mai accentuat datorită nu numai materialului — care impunea prin însăși structura lui anumite limite —, ci și, mai ales, existenței unei îndelungate tradiții a meșteșugului, care se conducea, și în momentul contactelor cu influențe din afară, după o bine definită concepție decorativă românească. Materialul selectat este, așadar, adaptat acestei concepții. Totdeodată, motivele ornamentale, inspirate de o vegetație necunoscută la noi și care au fost înlăturate sub formele care le determinau identitatea, au fost treptat înlocuite cu alte motive inspirate de plante de la noi, cu flori și fructe asemănătoare: locul fructului de granată îl va lua, de pildă, tot mai des strugurele, cel al florii de acant macul⁹. Tot prin asemănare, un motiv de forma unui fruct prelung a devenit un adevărat știulete de porumb (pe atunci o noutate pentru regiunile noastre).

Toate acestea ilustrează cea de-a treia fază a procesului de selectare, cea a asimilării influențelor, proces tipic pentru momentul de înflorire artistică din vremea lui Constantin Brîncoveanu.

Ca atare, în repertoriul vegetal-floral al epocii brîncovenești, noul constă nu atît în importul elementelor decorative, ci în viziunea nouă, în suflul ce le animă. Acest suflu se manifestă printr-o exprimare diferită față de trecut, dar nu ruptă de acesta. În acest sens

⁹ Motivul strugurelui îl întîlnim sculptat aproape pe toate iconostasele brîncovenești (fiind legat îndeosebi de reprezentarea arborelui lui Ieseu), chiar și alături de motivul granatei, în timp ce floarea de mac cu mult mai rar și poate

nu greșim spunînd că într-o formă așa de imediat lizibilă ca la iconostasul bisericii mănăstirii Fedeleșoiu (1700) nu o mai întîlnim la nici o altă operă de acest fel.

trebuie să facem o observație: în genere, prin termenul de «renaștere» am fost obișnuiți să înțelegem anumite forme și expresii artistice proprii artei apusene, în special celei italienești, pătrunse în arta noastră și valorificate de stilul brîncovenesc; față de cele de mai sus, acest termen capătă un sens nou, în funcție de însăși evoluția stilului muntenesc.

Cu motivele geometrice existente în această decorație lucrul se simplifică, deoarece, dată fiind apartenența integrală a acestor motive la o îndelungată tradiție, nu poate fi vorba nici de un aport străin, nici de o renaștere, ci de o continuitate. Înnoirile nu lipsesc și

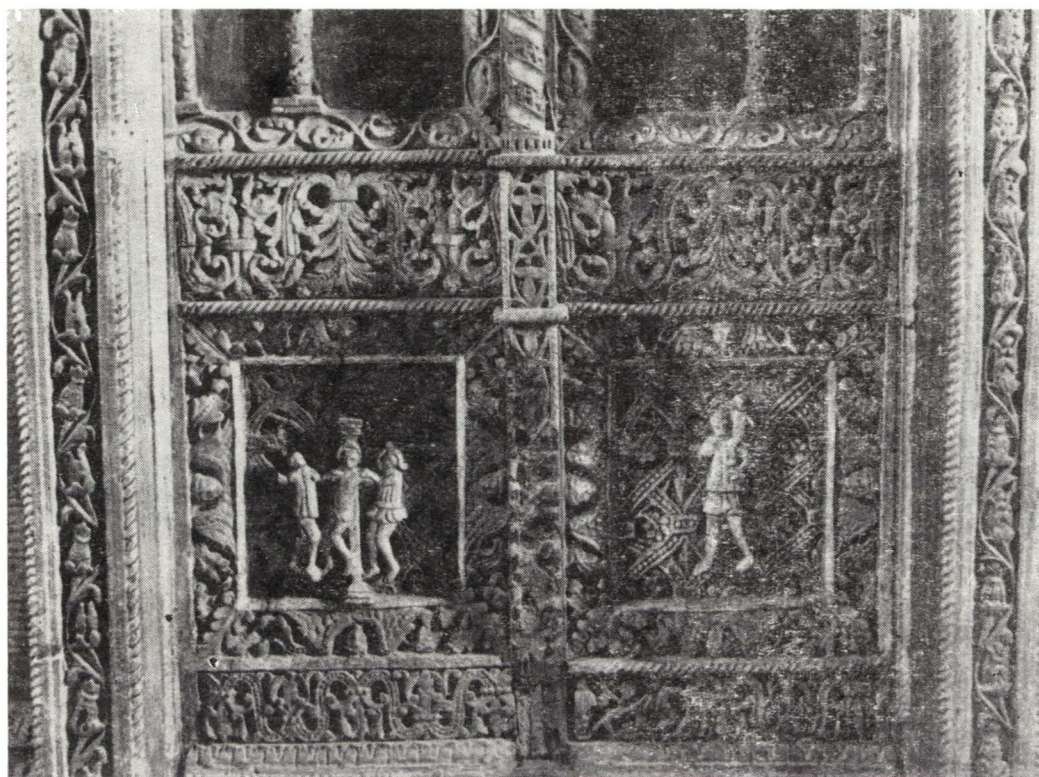


Fig. 11. — Partea inferioară din ușile împărătești ale iconostasului bisericii din Costeștii de Vale. Foto N. Ionescu.

sînt cu atît mai interesante pe cît de neașteptate la o categorie de motive ce par a se opune prin natura lor noului ideal artistic. Am văzut cum ele rup granițele geometricului pur și evadează spre alte expresii, fie geometrînd anumite forme (vrejuri), fie chiar compunîndu-le (vase cu flori sau scoici).

Deosebit de expresiv pentru cunoașterea a ceea ce este vechi și a ceea ce este nou în stilul brîncovenesc al sculpturii iconostaselor din lemn este și repertoriul ornamental zoo- și antropomorf. Este cunoscut faptul că ornamentica românească se caracterizează prin dominarea aproape exclusivă a elementului geometric-vegetal, întîlnindu-se totodată și unele motive zoo- și antropomorfe. Acestea din urmă au fost pe bună dreptate explicate fie ca venind printr-o mai veche filieră orientală, fie prin contactul direct al artei românești din veacul al XVII-lea cu arta occidentală.

Dar și pentru această categorie de motive ne interesează care anume elemente au fost reținute și integrate repertoriului brîncovenesc, cum au fost ele folosite și, în ultimă analiză, dacă ele reprezintă în totalitatea lor o adevărată înnoire fără rădăcini în trecut.

O constatare imediată lămurește prima parte a problemei: au fost eliminate elementele zoo- și antropomorfe ce reprezentau realitatea vie, dar s-au reținut cele convenționale (atît în formă, cît și în expresie); nu mai întîlnim, de pildă, nicăieri îngeri de forma celor din iconostasul de la Costeștii de Vale și nici scene cu animale ca pe cele din biserica de la Mogoșoaia.



Fig. 12. — Detaliu din iconostasul paraclisului mănăstirii Hurez. Foto N. Ionescu.

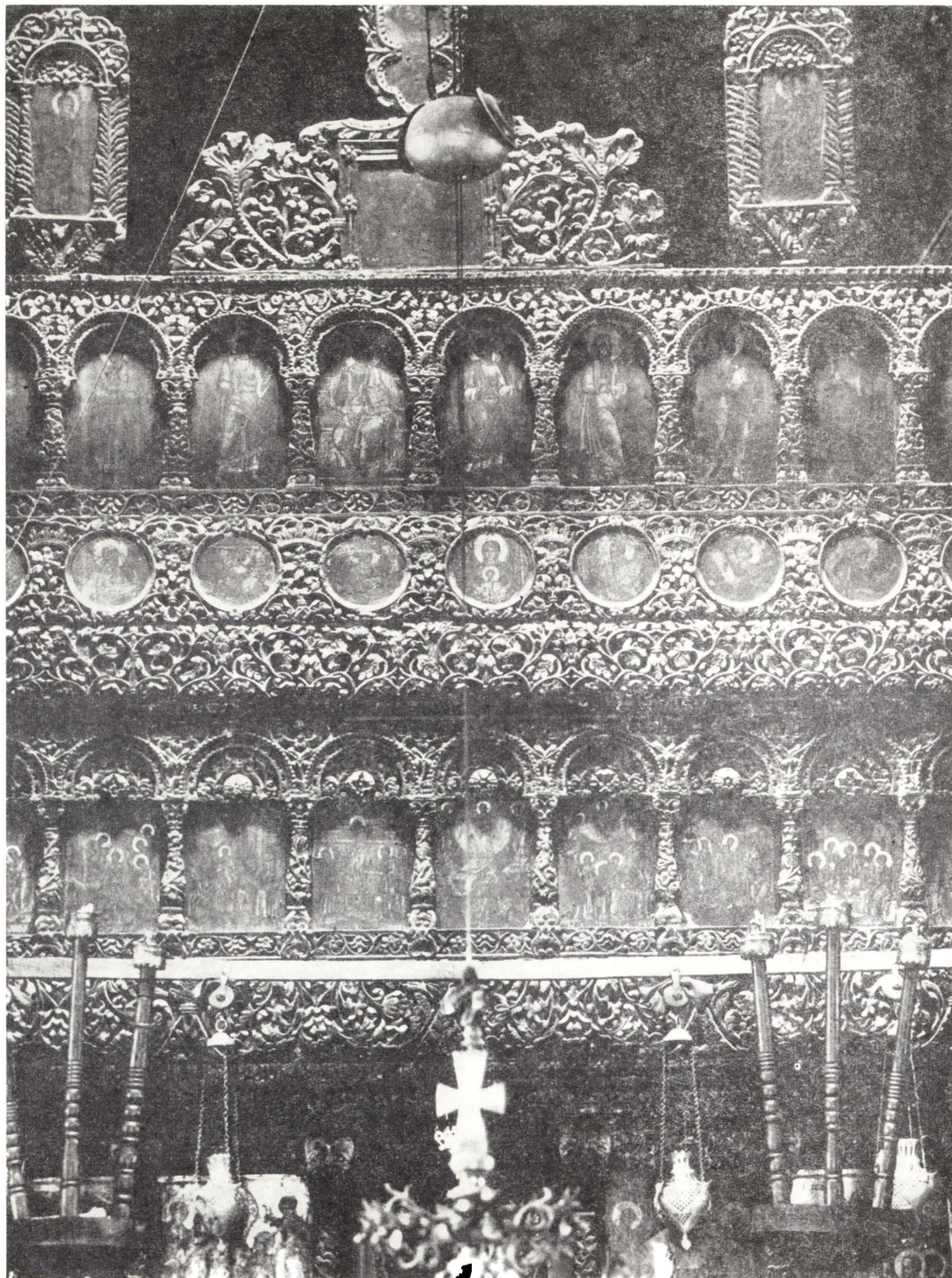


Fig. 13. — Detaliu din iconostasul bisericii mănăstirii Fedeleșoiu. Foto N. Ionescu.

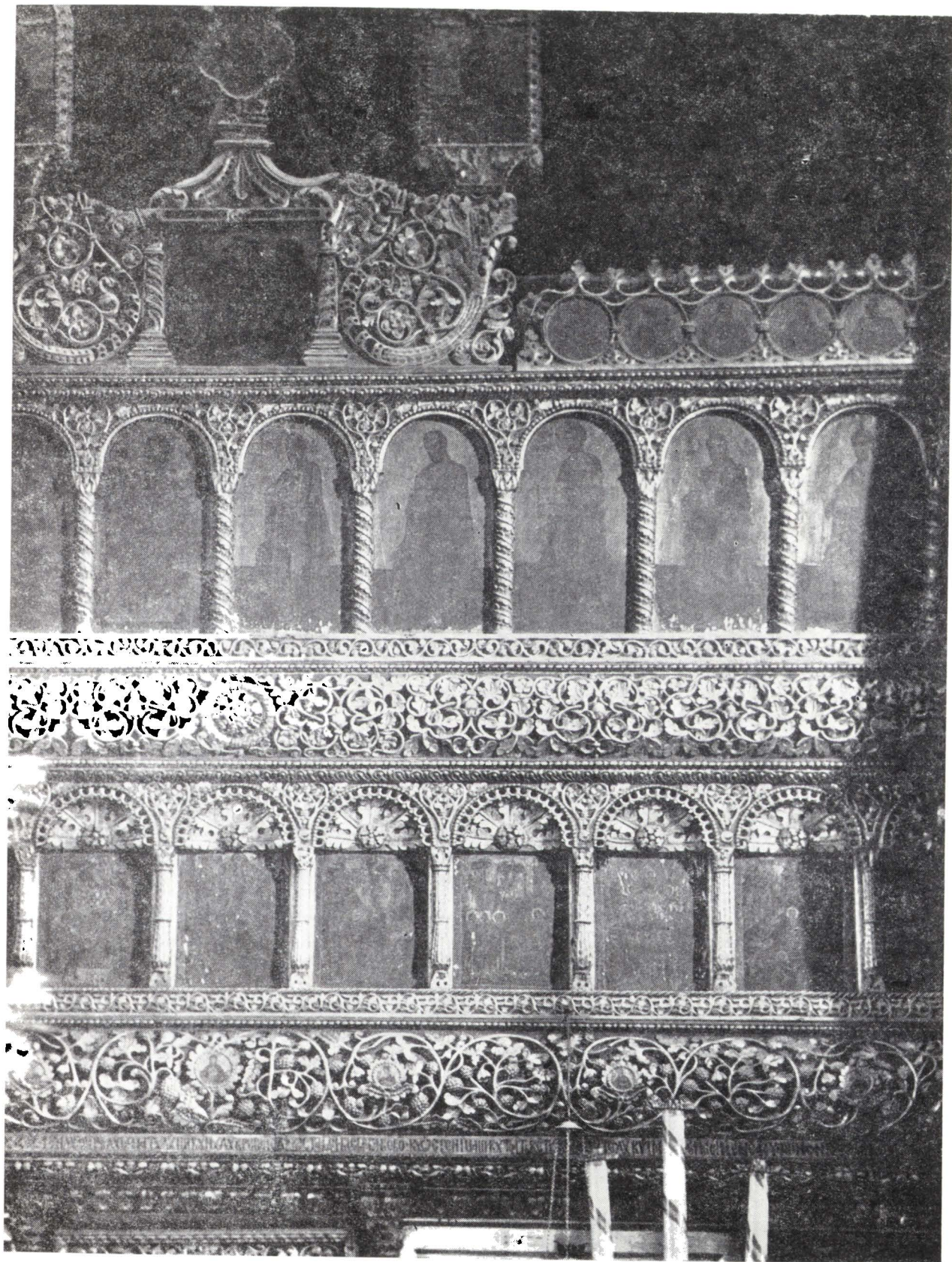
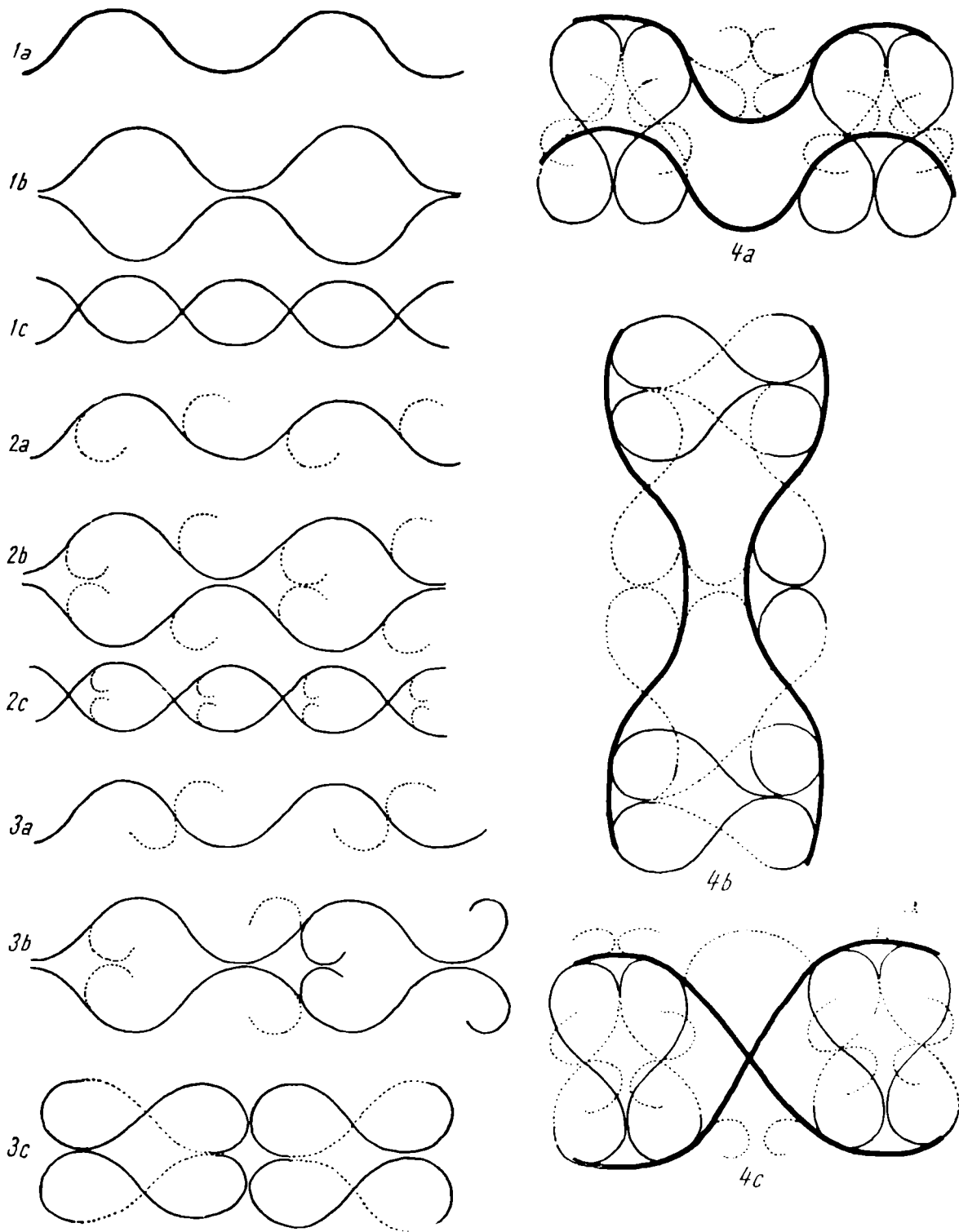


Fig. 14. — Detaliu din iconostasul bisericii mănăstirii Govora. Foto N. Ionescu.



Planșa I. — Trasee și scheme de compoziție în decorația iconostaselor brîncovenеști: 1a, Traseul principal al vrejului; 1b — 1c, Trasee compuse prin alăturare și îmbinare. 2a, Traseul simplu cu ramuri în sens continuu; 2b — 2c, Trasee cu ramuri în sens continuu, compuse prin alăturare și îmbinare. 3a, Traseul simplu cu ramuri în sensuri contrare; 3b — 3c, Traseul simplu cu ramuri în sensuri contrare, compuse prin două feluri diferite de alăturare. 4, Scheme de decorație rezultate din diferitele trasee ale vrejului: a, iconostasul paraclisului m-rii Hurez; b, iconostasul bisericii m-rii Fedeleșoiu; c, iconostasul bisericii m-rii Surpatele.

În ce privește legătura acestor motive cu tradiția, ea poate fi, în cele mai multe cazuri, stabilită. Pasărea și șarpele sînt cuprinse în repertoriul ornamental bizantin și folosite în arta muntenească de foarte timpuriu, chiar dacă, din pricina lipsei materialului, nu le putem urmări și în sculptura în lemn, înainte de mijlocul secolului al XVII-lea (iconostasele de la Crasna și Bistrița). La aceleași opere întîlnim și balaurul sau alte reprezentări de animale fantastice (grifonul, de exemplu). Delfinul rămîne, astfel, singurul motiv zoomorf adus din arta italiană în această vreme tîrzie, o dată cu suflul occidentalizant.

Motivul antropomorf al îngerului prezentat întreg sau bust continuat în vegetal se datorește, în general, aceleiași noi orientări, iar în particular circulației cărții venețiene, în a cărei ornamentare abundă.

Vedem, dar, că și în ce privește repertoriul zoo- și antropomorf avem, în cea mai mare parte, de-a face cu aceeași construcție în continuare, tendința de înnoire exprimîndu-se în aceste cazuri printr-o valorificare nouă a elementelor tradiționale. Putem spune acum, că, între ornamentica tradițională și cea înnoitoare — cel puțin în cea sculptată în lemn de epocă brîncovenească —, nu se poate pune semnul egalității, tradiția fiind cea care are ponderea atît în ce privește numărul motivelor, cît și în ce privește adaptarea celor cîteva elemente străine.

Așa, credem, se poate explica puținatatea temelor decorative din sculptura brîncovenească, dar totdeodată se lămurește și din ce derivă aspectul de exuberanță pe care l-am amintit la început. Fiind vorba de un repertoriu cu deosebire tradițional, pe care artistul îl stăpînește fără șovăielile inerente oricărui început, ne apare firească nu numai siguranța cu care sînt redată noile aspecte ale motivelor folosite, ci și aplecarea artistului tocmai către aceste aspecte multiple. Originalitatea decorației nu mai constă, de data aceasta, în diversitatea înnoirilor căutate aiurea — ca la Șerban Cantacuzino, de exemplu —, ci în redarea variantelor. De aici și unitatea ce caracterizează, în ciuda aspectului de spontaneitate și improvizație, decorația brîncovenească în genere, reflectare a unei unități de concepție, a răspîndirii largi a acelorași idei în cercuri tot mai numeroase.

Tradiția gata formată și-a spus cuvîntul nu numai în ce privește componența și adaptarea repertoriului, ci și în exprimarea și interpretarea acestuia. Am văzut la motivele vegetale că artiștii români, spre deosebire de cei din Occident, au rămas în limitele artei tradiționale, prezentînd motivele inspirate din natură mai aproape de realitate decît în trecut, însă într-un realism subordonat decorativului. Demn de remarcat este faptul că acest simț accentuat și de mare rafinament al decorativului este una din însușirile pe care poporul român le-a dobîndit prin îndelungata și neîntrerupta lui tradiție de creație artistică; de aceea chiar acum, în plină epocă barocă, exprimarea motivelor ornamentale se înscrie pe linia tradițional specifică a stilizării.

De un specific românesc se poate vorbi însă mai ales în legătură cu un anumit spirit de ordine, ce rezultă atît din concordanța decorației cu suprafața pe care ea se așterne, cît și din modul de a prezenta ornamentele într-o compoziție.

Adecvarea decorației la suport, adică respectarea prin decorație a sensului și funcției suprafețelor, contribuie la punerea în valoare și la claritatea arhitecturii iconostasului. « Funcționalismul » (dacă ne e îngăduit termenul) acestei decorații nu este o trăsătură specifică numai artei brîncovenești, o putem urmări încă de la cele mai vechi monumente de artă cunoscute și verifica cu deosebire la decorația bisericii mănăstirii Dealu și Argeș.

În ce privește compoziția, constatăm că ordonarea motivelor se face în funcție de un traseu director « fix » și bine precizat, concretizat, în cazul nostru, prin tulpină și ramuri. Acest traseu conducător obligă la o anumită sobrietate în desfășurarea și înlănțuirea motivelor, la echilibru și claritate, fără a ajunge, printr-o prea calculată combinație a direcțiilor trasate, la rezolvări de felul celor obișnuite în arta decorativă orientală.

Cînd am vorbit de traseul compozițional ca de un element « fix », ne-am referit la rostul lui de structură în cadrul unei compoziții, structură independentă de formele și sensurile pe care le au celelalte elemente ce întregesc ansamblul compozițional, forme și sensuri de o nesfîrșită varietate. Desprins însă din contextul decorativ și privit în sine, în totalitatea reprezentărilor lui, acest fond realizat din tulpina și ramurile plantelor, departe de a

fi mereu același, fix, ne apare aproape de fiecare dată altul, datorită direcțiilor variate pe care le trasează ramurile în mișcarea lor. Avem deci o mare varietate de trasee compoziționale, de compoziții.

Ceea ce este caracteristic și aici, ca și la repertoriul ornamental, este concepția unică ce a stat la baza tuturor acestor variate compoziții. Toate compozițiile sînt concepute pe sistemul dinamic al desfășurării motivelor într-o înlănțuire continuă de mișcare meandrică, mișcare descrisă de însăși tulpina și ramurile plantelor (pl. I 1, 2, 3). Suflul baroc își pune pecetea și asupra traseului compoziției, element tradițional în decorația românească, substituind mișcarea fixității.

Evident că în realizarea varietății de compoziție joacă un rol însemnat, pe lângă combinațiile numeroase de linii descrise de tulpină, și sensul în care ele sînt îndreptate. În afară de cazurile în care sensul și desfășurarea compozițiilor sînt dictate de suport, există și unele în care compoziția poate fi orizontală sau verticală, continuă sau fragmentată, sau fiecare din cele două soluții combinate după fantezia artistului. Ceea ce este important este faptul că și în aceste cazuri, ca și în cele precedente, impresia care se degajă, sentimentul general pe care ți-l lasă compoziția decorației brîncovenești este unul singur, și anume acela al unei compoziții continue, ce curge de la un capăt la altul, într-o unică mișcare, de val. Senzația de vegetal în creștere proprie suflului baroc rezultă tocmai din această mișcare meandrică descrisă nu numai de tulpină dar și de celelalte elemente ce întregesc compoziția. Aici, în subordonarea tuturor elementelor componente unei unice mișcări, în ordinea logică impusă unei decorații cu un caracter luxuriant, surprindem amprenta artei tradiționale românești.

Deci, pe lângă mișcarea meandrică a tulpinei, există o a doua, sinteză a tuturor variațiilor componistice. Ea reprezintă linia mare a compoziției și, din acest punct de vedere, această ultimă mișcare este în același timp concepția inițială de la care a pornit artistul (pl. I, 4a, b, c). Ca orice mare creator, el a folosit procedeul logic al căutării și studierii fiecărui detaliu în funcție de locul potrivit într-o schemă generală a ansamblului (fig. 12, 13, 14). Avînd dintru început viziunea ansamblului, artistul a creat prin integrarea detaliului în ansamblu după sistemul logic moștenit printr-o îndelungată și continuă tradiție de la arta bizantină.

Celor doi factori pomeniți, caracterul luxuriant al ornamenticii și mișcarea meandrică a compoziției, li se adaugă un al treilea, la fel de hotărîtor în crearea senzației de vegetal, caracteristică a decorației brîncovenești: tehnica. Evoluată și evident înnoită față de cea anterioară, tehnica — de data aceasta îndeosebi în altorelief și *à jour* — rămîne totuși și ea, ca atîtea alte elemente amintite, legată de tradiție prin predominarea sculpturii pe fond și prin folosirea încă într-o mare măsură a *méplat*-ului; și aici constatăm deci continuitatea artei românești. În această legătură multilaterală cu tradiția constă valoarea artei brîncovenești și explicația perpetuării ei pînă tîrziu în secolul al XIX-lea.

CONTRIBUȚII PRIVIND ARHITECTURA GOTICULUI TIMPURIU ÎN TRANSILVANIA *

de VASILE DRĂGUȚ

După retragerea tătarilor, în urma catastrofalei invazii din 1241 – 1242, la Cîrța, pe Olt, în țara Făgărașului, se reconstruia din piatră fățuită și decorată cu mină de lucru străină « abbatia beatae Mariae Virginis de Candelis »¹. Această mănăstire – de multe secole căzută în ruină – ocupă un loc eminent în istoria arhitecturii medievale din Transilvania, pentru că, față de stadiul actual al cunoștințelor, s-ar părea că aici, pentru prima oară, pătrundeau în spațiul pericarpatic formele goticului timpuriu.

Fondată în anul 1202, ca filie a mănăstirii de la Igrîș, din cîmpia Banatului, abatia din Cîrța aparținea vestitului ordin cistercian, de călugări misionari și constructori, prin zelul cărora, în secolele XII – XIII, întreaga Europă catolică își sporise considerabil zestrea de așezăminte monastice. Caracteristice pentru construcțiile acestui ordin – întemeiat în anul 1098, la Cîteaux, ca o disidență a vechiului ordin benedictin – erau în primul rînd sobrietatea concepției, formele epurate și viguroase, de asemenea un arsenal specific de mijloace constructive și o anumită morfologie, ceea ce a permis să se vorbească chiar despre un stil propriu cistercienilor: așa-numitul semigotic, goticul de tranziție sau goticul burgund. Renunțînd la absidele semicirculare, agreate de benedictini, cistercienii preferau sanctuarele dreptunghiulare – de veche tradiție în arhitectura preromanică –, păstrînd din bagajul de forme al romanicului evoluat traveele pătrate și planul bazilical cu transept. Începînd din a doua jumătate a secolului al XII-lea, cistercienii adoptă boltirile în cruce pe ogive, stîlpii fasciculați, coloanele angajate susținute pe console, capitellurile cu croșete, contraforturile, cornișele pe console, ferestrele circulare polilobe și rozasa pe fațada vestică. În secolul al XIII-lea, cedînd presiunilor goticului matur, șantierele cisterciene încep să folosească absidele poligonale și boltirile sexpartite, dar mențin severitatea zidurilor groase, cu de corație sobră, cu ferestre mici, principiul constructiv fundamental rămînînd acela al suportului continuu. Deschiderile semicirculare, care încă mai sînt utilizate, cedează treptat locul deschiderilor în arc frînt, care determină, în final, noua poziție stilistică a arhitecturii cisterciene.

În această ultimă formă ne întîlnim cu arhitectura cisterciană în cadrul mănăstirii de la Cîrța – la timpul ei una dintre cele mai mari așezări monastice din Transilvania. Autoritatea șantierului de aici va fi fost foarte mare și este lesne de înțeles rapida transmitere a unor elemente specifice de planimetrie și de morfologie ornamentală în zona sudică a Transilvaniei, cu atît mai mult cu cît călugării abatiei cisterciene dispuneau de întinse posesiuni în Țara Birsei². Au fost subliniate în repetate rînduri evidentele asemănări planimetrice și tipologice dintre biserica mănăstirii Cîrța și biserica Bartolomeu din Brașov, comentîndu-se

* Prezenta comunicare reprezintă o selecție rezumată din materialul informativ și din concluziile ce vor fi expuse într-un studiu mai amplu cu privire la problemele goticului timpuriu în Transilvania. Notele care au fost adăugate textului de față privesc doar bibliografia de bază și unele indicații fotografice strict necesare.

¹ L. REISENBERGER, *Die Kerzer Abtei*, Sibiu, 1894; V. ROTH, *Geschichte der deutschen Baukunst in Siebenbürgen*, Strassburg, 1905, p. 27–33; V. VĂTĂȘIANU, *Istoria artei feudale în țările române*, vol. I, București, Edit. Academiei, 1959, p. 38–105.

² HURMUZAKI, I, 1, nr. 141; VIRGIL VĂTĂȘIANU, *op. cit.*, p. 105.



Fig. 1. — Biserica ev. din Cîrța; capitel (foto V. Drăguș).

totodată elementele de tip cistercian existente în bisericile din Țara Bîrsei, la Prejmer, Hărman, Feldioara, Ghimbav, Hălchiu, Cristian ³.

Săpăturile arheologice din 1937 au evidențiat faptul că planul bisericii care a precedat actuala Biserică Neagră din Brașov avea o distribuție de tip cistercian ⁴, iar la Sebeș-Alba, cu ocazia recențelor lucrări de restaurare, s-a demonstrat în mod peremptoriu că o fază importantă din construcția bisericii parohiale s-a desfășurat sub directă influență a șantierului de la Cîrța ⁵.

Un monument multă vreme ignorat, biserica ev. din Hălmeag pe Olt, acuză certe amprente cisterciene atît în tratarea planului, cît și în elevație ⁶.

De asemenea au fost clasate în categoria monumentelor de inspirație cisterciană biserica fostei mănăstiri din Bistrița — actualmente biserică

ortodoxă —, biserica ref. din Sic, biserica ref. din Unguraș și biserica din Rodna Veche ⁷, toate în regiunea nordică a Transilvaniei.

Potrivit unei metode devenite clasice în istoriografia de artă, principalii cercetători care s-au ocupat de aceste probleme au considerat în primul rînd analogiile și asemănările care permiteau o înlănțuire clară și perfect logică de la un monument la altul, asigurîndu-se astfel construcția unor scheme evolutive cu aparențe de coerență cauzală. S-a putut, în consecință, afirma că dezvoltarea arhitecturii de tip burgund a avut în Transilvania un singur punct de plecare — în speță ansamblul monastic de la Cîrța — și mai multe faze de iradiere, din țara Oltului și a Bîrsei pînă la bazinul Someșului ⁸.

Mai recent, un specialist maghiar, Entz Geza ⁹, a încercat chiar să demonstreze că atît construirea mănăstirii Cîrța, cît și a tuturor celorlalte edificii care poartă pecetea arhitecturii cisterciene ar fi opera unui singur atelier regal, care ar fi fost în directă legătură cu centrele franceze ale ordinului de la Cîteaux, de unde ar fi adus în Transilvania forme de o puritate stilistică absolută. De adăugat că, potrivit aceluiași istoric, activitatea șantierului de la Cîrța ar fi început curînd după 1202 — anul întemeierii mănăstirii —, continuîndu-se pînă după 1270, la Rodna și la Bistrița.

Nu este locul aici să angajăm o dispută cu aceste opinii în toate implicațiile lor.

Vom remarca, totuși, că sistemul de argumente al tezei favorabile existenței unui singur șantier regal este foarte șubred și că nu rezistă — înainte de toate — analizei istorice.

Într-adevăr, e greu, dacă nu imposibil, de explicat de ce, fiind vorba despre un șantier regal, acesta a fost utilizat în exclusivitate în Transilvania — și niciodată în Ungaria —, cu atît mai mult cu cît se știe prea bine că, în secolul al XIII-lea, între Curtea de la Buda și voievodatul transilvănean relațiile nu au fost dintre cele mai bune, ba chiar s-a ajuns la o reală sciziune în 1257.

Va trebui dovedit, apoi, cum a fost cu puțință ca un șantier să-și păstreze continuitatea de lucru și de profil stilistic de-a lungul a peste cinci decenii, rezistînd chiar și catas-

³ V. VĂTĂȘIANU, *op. cit.*, p. 105—113.

⁴ EDUARD MORRES, *Die Pfarrkirche von St. Bartholomäus*, în *Das Burzeland*, III, 1928, I, p. 108.

⁵ RADU HEITEL, *Monumentele istorice din Sebeș*, București, 1965, p. 10—11.

⁶ ENTZ GEZA, *Le chantier cistercien de Kerc (Cîrța)*,

în *Acta Historiae Artium*, IX, 1-a, Budapesta, 1963, p. 32—33.

⁷ V. VĂTĂȘIANU, *op. cit.*, p. 114—117; pentru biserica ref. din Unguraș, ENTZ-GEZA *op. cit.*, p. 34.

⁸ V. VĂTĂȘIANU, *op. cit.*, p. 98—117; ENTZ GEZA, *op. cit.*, p. 35—37.

⁹ ENTZ GEZA, *op. cit.*, p. 27—29.

Fig. 2. — Biserica ev. din Hălmeag; vedere dinspre sud-vest (foto V. Drăguț).



trofalei invazii tătare din 1241 – 1242, care lăsase în urmă o țară în ruină, zdruncinând din temelii întreaga viață economică, socială și, firește, artistică a Transilvaniei.

Este, de asemenea, imposibil de explicat cum a reușit un singur șantier, fie și regal, să construiască într-un interval de timp așa de scurt atâtea monumente mari — ca cele amintite — și trebuie precizat că, în afara acestora, dacă se păstrează metoda de lucru pusă în discuție, ar putea fi citate și altele, cu repere stilistice asemănătoare, valorificate prin cercetările recente.

Astfel, la biserica ev. din Drăușeni, în afara elementelor recunoscute ca fiind de inspirație cisterciană¹⁰ — respectiv capitелurile cu croșete ale colonetelor ferestrelor romane bifore sau cele de la portalul vestic —, sînt de semnalat importante fragmente ale navei laterale de sud, din extremitatea apuseană, a căror caractere stilistice cisterciene sînt indubitabile; chei de boltă decorate cu floarea de măceș, capitелuri cu croșete de diferite tipuri, baze ionice cu toruri viguroase, ogive cu profiluri masive de pară, detașate pe un corp cu secțiune dreptunghiulară. La biserica ev. din Hosman — odinioară o bazilică trina-vată — se mai păstrează, deasupra frumosului portal vestic, o fereastră circulară patulobă de tip cistercian. O fereastră similară, dar cu deschiderea trilobată, se află pe peretele nordic al navei centrale la biserica ev. din Cincșor. La biserica ev. din Veseud a fost descoperit un arc de portal cu extradossalul semicircular și intradossalul scobit în formă de treflă, avînd pe față, ca motiv ornamental, o floare de măceș într-o tratare asemănătoare cu piesele cunoscute de la Cîrța sau Sebeș-Alba.

Seria exemplelor de acest gen ar putea fi continuată, dar nu înmulțirea lor ni se pare decisivă, ci faptul că, la o analiză atentă, toate monumentele amintite, dincolo de elementele stilistice comune și chiar în cadrul acestora, prezintă particularități de execuție atît de nete, încît cu greu mai poate fi acceptată ideea unui singur șantier, fie și ramificat, fiind necesar să se presupună existența mai multor șantiere de formație similară, dar activînd cu totul independent.

¹⁰ V. VĂTĂȘIANU, *op. cit.*, p. 63.

În acest sens este util să reamintim că, la catedrala sf. Mihail din Alba-Iulia, apariția unor forme specifice goticului timpuriu — între altele boltirea pe ogive și diferitele tipuri de capitele cu croșete — nu a putut fi explicată decît prin prezența unor meșteri formați în legătură cu șantierele cisterciene din Moravia: de la Třebíč și Tišnov.

Chiar numai acest fapt ar fi suficient pentru a demonstra că apariția goticului timpuriu în Transilvania trebuie considerată în cadrul unui fenomen mai larg de congruență și că reducerea la un singur punct de iradiere nu e conformă cu adevărul. Dar, așa cum am afirmat deja, studiul comparativ al monumentelor din grupul citat permite relevarea a numeroase particularități care, în cele din urmă, delimitează profilul mai multor ateliere de sine stătătoare.

Vom enumera doar cîteva exemple.

Astfel, în pofida asemănărilor de plan și a elementelor comune de morfologie, biserica ev. din Hălmeag nu poate fi judecată ca fiind opera unei sucursale organizate a șantierului de la Cîrța, pentru că diferențele de concepție și calitatea manoperei sînt flagrante. Mult mai rustică în ansamblu, biserica din Hălmeag se individualizează prin factura insolită a decorului antropomorf, fără echivalent nici la Cîrța, nici în altă parte, și prin turnurile vestice niciodată utilizate de cistercieni ¹¹.



Fig. 3. — Biserica ref. din Sic; corul — vedere interioară (foto V. Drăguț).

¹¹ Turnurile se păstrează doar în partea inferioară; au fost probabil proiectate, după exemplul bisericii din Bartho-

lomeu, dar nu au fost efectiv construite.

Chiar dacă se are în vedere stăpînirea exercitată de către abatia de la Cîrța în țara Bîrsei — ca urmare a daniei lui Bela al IV-lea, în 1240 — și chiar dacă se inserează evidentele identități de morfologie, nu doar printr-o descendență directă ar putea fi explicate importante modificări de plan: cele două turnuri în fațada vestică a bisericii din Bartolomeu sau planul în cruce la biserica ev. din Prejmer.

Pe de altă parte, referindu-ne la monumentele din bazinul Someșului — la biserica ref. din Sic și la biserica fostei mănăstiri minorite din Bistrița —, este surprinzător că încă nu s-au tras concluziile cuvenite din faptul că boltirile lor nu folosesc sistemul caracteristic mănăstirii de la Cîrța, ci, dimpotrivă, sistemul mai vechi, al bolților cvadripartite. O serie întreagă de alte diferențe — stîlpii dreptunghiulari, deschiderile semicirculare dintre nave, ca și tăvănirea acestora, absența contraforților la capelele laterale și la nave — demonstrează, în cazul bisericii din Sic, că nu avem de-a face cu o derivare, fie și rusticizată, din șantierul abatiei cisterciene, ci cu opera unui atelier independent, cu tendințe conservatoare.

Așadar, fără a se minimaliza importanța șantierului de la Cîrța, care s-a bucurat, neîndoielnic, de o reală autoritate, reținem din cele de mai sus că problemele goticului timpuriu de tip cistercian în Transilvania nu pot fi reduse la un numitor comun și că, în realitate, atacarea lor cere un aparat de date comparative mult mai bogat decît cel tradițional.

Dar, pentru a substanția și mai mult complexitatea procesului de expansiune în Transilvania a formelor goticului timpuriu, ne vom îndrepta atenția și asupra unei categorii de monumente îndeobște neglijată: bisericile-sală.

Cu alt prilej¹², am încercat să demonstrăm — pe baza elementelor de morfologie stilistică — că mai multe biserici-sală cu sanctuar pătrat boltit în cruce pe ogive pot fi clasate în cadrul ambianței de influență cisterciană. Astfel, la vechea ctitorie cnezială din Sîntă Mărie Orlea, în țara Hațegului, filiația cisterciană se citește cu claritate în formele arhitectonice ale sanctuarului pătrat boltit în cruce pe ogive, în prezența ferestrei circulare polilobe pe latura sudică și, deopotrivă, în modenatura portalului vestic decorat cu bumbi, întrutotul asemănător cu portalul sacristiei bisericii mănăstirii sf. Procop din Třebíč, în Moravia, opera unui bine cunoscut atelier cistercian.

Biserica din Strei este o interpretare rusticizată a bisericii din Sîntă Mărie Orlea, semnificativă însă pentru ilustrarea iradierii în trepte a goticului timpuriu.

Foarte apropiată ca tratare de biserica din Sîntă Mărie Orlea este și biserica ref. din Luncani, datată, pe baza unor inscripții lapidare, în 1290—1299. Și aici sanctuarul pătrat este boltit în cruce pe ogive, iar pe latura sudică se află un oculus patrubolb, dar execuția mai stîngace și portalul cu decor vegetal indică prezența unui alt atelier de cioplitori.

Exemplele pot fi înmulțite și, doar pentru a evidenția proporțiile fenomenului, vom cita enumerativ toate monumentele identificate pînă în prezent ca fiind repre-



Fig. 4. — Biserica ref. din Sic; pilastru fasciculat din cor (foto V. Drăguț).

¹² VASILE DRĂGUȚ, *Biserica din Strei*, în S.C.I.A., t. 12,

1965, nr. 2, p. 299—305.



Fig. 5. — Biserica ref. din Șieu — Odorhei; fațada sudică
(foto Belá Kabay).

zentative pentru faza absorbirii goticului timpuriu de filiație cisterciană în mediul sătesc.

În regiunea Hunedoara, alături de bisericile din Sîntă Mărie Orlea și Strei, se clasează biserica rom. cat. din Bărbănt, ruina bisericii din Gîrbova de sus și bisericile ev. din Reciu și Rusciori. Din regiunea Crișana notăm bisericile ref. din Ineu, Căcuciul nou și Borod. Cel mai numeros grup însă este format de bisericile din reg. Cluj, unde implicațiile fenomenului de care ne ocupăm sînt dintre cele mai interesante. Alături de biserica din Someșeni, la care faza cisterciană a arhitecturii gotice se putea citi înainte de ultima transformare, pe de o parte în amestecul de elemente romanice și gotice, pe de altă parte în folosirea ferestrelor circulare polilobe, poate fi citată o serie întreagă de biserici-sală, cu sanctuar pătrat boltit în cruce pe ogive care, prin ansamblul elementelor de modernatură, pot fi atribuite aceleiași faze: este vorba despre bisericile reformate din Chidea, Bădești, Orman, Nima, Matei, Iara, Tiocul de Jos, Tiocul de Sus, Șieu-Odorhei, Fizeșul Gherlei, Nireș, Tetișu, Dorolț, Luncani, Moruț, de asemenea Șirioara, Stoiana, Mintiul Gherlei, Cuzdrioara, Tioștiur, ultimele mai mult sau mai puțin afectate de transformări, biserica din Toltiur fiind cu totul distrusă.

Dar pentru a argumenta o dată mai mult teza diversității de forme a goticului timpuriu, ne vom opri în mod special asupra bisericilor ref. din Nima și din Unguraș, pentru că aici, în mod evident, sîntem în fața unui atelier cu structură proprie, independentă de acelea ale marilor monumente îndeobște atribuite șantierului de la Cîrța.

Deși a fost de mai multă vreme introdusă în circuitul lucrărilor de specialitate, biserica ref. din Nima¹³ a rămas practic un monument necunoscut, cunoștințele privitoare la istoricul și arhitectura ei fiind extrem de sărace¹⁴.

Ca dispoziție de plan, biserica reformată din Nima este foarte simplă, fiind alcătuită dintr-o mică navă dreptunghiulară, prevăzută în partea de răsărit cu un sanctuar pătrat.

¹³ Comuna Nima, jud. Cluj.

¹⁴ ENTZ GEZA, *Szolnok-Doboka műemlékei*, în *Szolnok-*

Doboka magyar orsága, Dej—Cluj, 1944, p. 194; V. VĂTĂȘIANU, *op. cit.*, p. 73.

Întreaga construcție este prinsă sub o învelitoare de șindrilă cu coamă continuă, fiecărei părți revenindu-i câte trei ape. Față de aspectul aproape sărăcăcios rezultat din dimensiunile pitice și simplitatea planului, tehnica de construcție și decorație interioară apare cu totul surprinzătoare. Într-adevăr, pe toată înălțimea lor, zidurile sînt construite din blocuri de piatră fățuită cu îngrijire, ancadramentele fiind de asemenea executate din piatră profilată¹⁵. Mai puțin afectat de refacerile ulterioare, sanctuarul păstrează pe laturile de nord și de sud ferestre cu ancadrame originare, de formă dreptunghiulară, larg evazate către interior și către exterior, lipsite însă de orice decorație. Acest tip de fereastră se regăsește în ambianța arhitecturii gotice timpurii din zona Someșului Mic, la bisericile ref. din Dorolțu și din Fizeșul Gherlei, originea lor fiind de căutat nu la bisericile mănăstirilor cisterciene, ci la construcțiile anexe ale acestora, în special la dormitoare.

La interior, un plafon de lemn acoperă, fără decalări de nivel, atît nava, cît și sanctuarul. În formă originală, sanctuarul era boltit în cruce pe ogive, mărturie concludentă fiind consolele rămase *in situ*.

Arcul triumfal a dispărut, au rămas însă semicolonetele de sprijin, care, prin bogăția și finețea decorației, constituie principalul argument al valorii artistice a monumentului de care ne ocupăm. Pe un soclu cubic este așezată o bază atică cu torul inferior turtit și robust, dovadă a unei faze gotice clar formulate, deasupra torului se află sculptați în relief doi lei minusculi, care conferă bazei o neașteptată somptuozitate¹⁶. Semicolonetele sînt scurte, dar viguroase, deasupra lor fiind așezate capiteli bogat decorate. Capitelul nordic este decorat cu uriașe foi de acant tri- și pentalobate, în timp ce cel sudic este ornamentat cu croșete, extremitățile fiind de asemenea modelate în chip de frunză de acant.

Dispoziția de plan cu sanctuar pătrat boltit în cruce pe ogive, capitellurile cu croșete sau decorate cu foi de acant, bazele atice cu tor dezvoltat — toate elemente caracteristice — concură pentru situarea bisericii ref. din Nima în perioada de început a goticului transilvănean, atunci cînd formele cisterciene se bucurau de un real prestigiu.

Prin decorația sculptată, biserica ref. din Nima se înrudește îndeaproape cu biserica din Unguraș, aflată la cca. 20 km distanță¹⁷.

Îndeobște considerată a fi un monument de filiație cisterciană, dependent de șantierul bisericii ref. din Sic — la rîndul ei derivată din șantierul mănăstirii Cîrța —, biserica din



Fig. 6. — Biserica ref. din Unguraș; portalul sudic (foto V. Drăguț).

¹⁵ Piatra folosită provine din cariera de la Tiocul și se caracterizează prin culoarea gri-gălbuie, prin densitatea neobișnuit de redusă și prin docilitatea la prelucrare.

¹⁶ Din nefericire, aceste reliefuri miniaturale au fost aproape integral distruse, rămînînd intact doar un singur leu pe baza nordică.

¹⁷ Comuna Unguraș, jud. Cluj.



Fig. 7. — Biserica ref. din Unguraș; arcul de triumf — detaliu (foto Belà Kabay).

Unguraș¹⁸ a suferit de-a lungul timpului mai multe transformări, care i-au modificat în mod incisiv atât planul, cât și înfățișarea generală.

Din vechiul monument se păstrează în prezent doar zidurile navei, arcul de triumf, portalul sudic și, de asemenea, o fereastră circulară, evident reamplasată, de pe latura estică a sanctuarului. În această situație și în lipsa unor cercetări arheologice a fundațiilor, problema planimetriei originare a monumentului nu poate fi dezbătută; rămân însă suficiente repere pentru delimitarea problemelor stilistice și pentru încadrarea cronologică.

Atenția se îndreaptă, firește, în primul rând asupra arcului triumfal și asupra portalului sudic.

Aderînd principial la părerea că ne aflăm în fața unor lucrări de sculptură monumental-decorativă, care fac parte din ambianța stilistică a arhitecturii cisterciene, ni se pare că relațiile de atelier cu șantierul de la Cîrța și Sic cer o substanțială revizuire.

Remarcînd în primul rînd faptul că la Sic arcul triumfal este ușor frînt și că profilul său este poligonal, că fusul coloanelor este prelung, că bazele au un profil mai evoluat și că decorația capitulurilor constă exclusiv în croșete, trebuie să subliniem poziția stilistică net diferită la Unguraș: într-adevăr, aici arcul triumfal este semicircular, masiv, fără profiluri, fusul coloanelor — ca și la Nima — este scurt, ceea ce obligă folosirea unui soclu înalt inexistent la Sic, bazele coloanelor au toruri proeminente și ușor turtite, în sfîrșit decorația capitulurilor este mai robustă, cu amintiri romanice (folosirea volutelor), pe care nu le regăsim în corul bisericii din Sic. Analogia propusă de Entz Geza, între decorația capitulului cu frunze de stejar de la Unguraș și o cheie de boltă de la Sic, este cu totul neconcludentă nu numai pentru că nici nu există o asemănare atât de evidentă, dar și pentru că, principial, repertoriul de forme al capitulurilor, pe de o parte, și al cheilor de boltă, pe de altă parte, este foarte diferit.

Nu poate fi reținută ca definitorie nici riguroasa încadrare a abacelor de la Unguraș în ambianța șantierului de la Cîrța, pentru simplul motiv că asemenea abace pot fi regăsite în ambianța largă a arhitecturii cisterciene din întreaga Europă, de asemenea la monumentele secolului al XIII-lea construite sub influența acestei arhitecturi.

Dintre multele exemple care pot fi date, cităm doar cîteva din țările apropiate de Transilvania: biserica mănăstirii cisterciene de la Spitaliĉ-Slovenia¹⁹, biserica sw. Wojciecha din Koscielce Pinczowski, biserica sw. Jakuba din Mieronice, biserica mănăstirii cisterciene din Oliwa, biserica mănăstirii cisterciene din Wąchock²⁰.

Jambajele arcului triumfal al bisericii ref. din Unguraș — soclu înalt, bază cu profilatură romanică, semicolonetă cu fus scurt și viguros, capitel decorat cu frunze de acant — se regăsesc în forme identice la biserica reformată din Nima, identitatea execuției fiind o dovadă certă că ambele lucrări sînt opera aceluiași meșter. Considerînd în totalitate concepția și realizarea arcului triumfal de la Unguraș — asociînd, firește, și datele furnizate de arcul triumfal al bisericii ref. din Nima —, apare ca evidentă o poziție stilistică ușor arhaizantă în raport cu biserica mănăstirii Cîrța, cât și în raport cu biserica ref. din Sic. Dacă la aceste din urmă monumente folosirea arcului frînt este curentă, dacă profilurile sînt mai evolute, în sensul «goticizării», la Unguraș și la Nima, dimpotrivă arcul este

¹⁸ ENTZ GEZA, *Szolnok-Doboka műemlékéi*, p. 195 și 197—198; V. VĂTĂȘIANU, *op. cit.*, p. 122—123; ENTZ GEZA, *Le chantier cistercien de Kerc (Cîrța)*, p. 34.

¹⁹ FRANCE STELE, *L'architecture cistercienne en Yougoslavie*, în *Actes du XIX^e Congrès de l'histoire de l'art*, vol. I,

1958, p. 126—133; de asemenea, fotografii puse la dispoziție prin amabilitatea dr. Ivan Komelj, căruia îi mulțumim și pe această cale.

²⁰ ZYGMUND SWIECHOWSKI, *Budownictwo romanskie w Polsce*, Varșovia, 1963, fig. 265—267, 395—397, 454 și 809.

încă semicircular, iar decorația și profilurile mai tradiționaliste, fără să neglijăm că și aici inovațiile gotice sînt prezente.

Vorbind despre portalul sudic al bisericii din Unguraș, trebuie din nou să constatăm că cercetătorii premergători au circumscris forțat cadrul analogiilor. Capitelurile cu croșete, pe care Entz Geza le pune în directă legătură cu șantierul de la Cîrța, sînt atipice în cadrul arhitecturii cisterciene sau derivate, răspîndirea lor fiind foarte mare²¹. Așadar, pentru a dovedi o filiație de șantier, este necesară nu numai invocarea capitelurilor cu croșete, ci și a altor detalii de execuție care să fixeze identitatea unui mediu artistic. Or, la portalul de la Unguraș este de subliniat din nou nuanța arhaizantă a articulării planurilor, expresia globală rămînînd fără echivalent în cadrul ansamblului monastic de la Cîrța.

Scoțînd în evidență trăsăturile arhaizante ale decorației monumentale a bisericii din Unguraș, nu intenționăm să dovedim că ea ar fi anterioară celor executate la Cîrța sau la Sic, credem însă că este necesar să se accepte existența unui alt șantier, cu anumite trăsături proprii, mai rusticizant și, ca atare, retardatar. Un reper în plus pentru a dovedi existența unui șantier independent de acelea de la Cîrța și Sic îl constituie fereastra circulară de pe latura de est a sanctuarului. Într-adevăr, dacă, pe de o parte, prezența unei ferestre circulare poate prilejui invocarea ambianței cisterciene²², pe de altă parte înfățișarea ferestrei de la Unguraș este întru totul străină de ferestrele polilobe de la Cîrța și Sic. Ne aflăm, în cazul dat, în fața unui trafor al cărui motiv decorativ rezultă dintr-un joc de două cercuri concentrice și din segmente de cerc care se intersectează, descriind în cîmpul central un octogon. Trasee decorative asemănătoare sînt frecvente în variantele nordice ale arhitecturii cisterciene, de exemplu la biserica Sf. Maria și Florian a mănăstirii cisterciene din Koprzywnica în Polonia (secolul al XIII-lea)²³.

Datînd, cu probabilitate, din ultimele decenii ale secolului al XIII-lea, biserica ref. din Unguraș formează împreună cu biserica ref. din Nima un grup reprezentativ din istoria goticului timpuriu, atunci cînd diterite forme ale goticului cistercian fuseseră asimilate de către șantiere provinciale, rusticizante, șantiere care activau independent de șantierul de la Cîrța.

În încheiere, considerăm util să reținem următoarele concluzii:

- goticul timpuriu prezintă în arhitectura din Transilvania în mod prevalent forme cisterciene;

- difuzarea acestor forme, asigurată în primul rînd de reprezentanți ai șantierului de la Cîrța, s-a realizat cu concursul mai multor șantiere itinerante, de proveniență provincială, fiind în ultimă instanță asimilate și reelaborate local în cadrul unui larg fenomen de congruență stilistică;

- rezolvarea finală a etapelor evolutive va trebui să țină seama de toate aspectele particulare, să evite schematizările formale, accentuînd totodată inițiativele și resursele artistice locale, incomparabil mai robuste și mai diverse decît ar fi fost în puțința ipoteticului și fantomaticului șantier comandat de autoritatea regală.

²¹ Frapantă este, între altele, analogia cu capitelurile portalului bisericii mănăstirii cisterciene de la Špitalič-Slovenia, care prezintă o articulare asemănătoare cu aceea

de la Unguraș.

²² Ceea ce și face Virgil Vătășianu (*op. cit.*, p. 123).

²³ Z. SWIECHOWSKI, *op. cit.*, fig. 241.

ÎNSEMĂNĂRI DESPRE O PICTORIȚĂ CĂLĂTOARE: ELENA POPEA (1879 — 1941)

de VIORICA ANDREESCU

In cercetarea și reconsiderarea patrimoniului moștenit de la generația atât de complexă în preocupări și orientări artistice a pictorilor dintre cele două războaie mondiale, opera Elenei Popea reprezintă un interesant subiect de studiu, cu atât mai util cu cât pictura sa, împrăștiată în numeroase colecții din țară cât și în străinătate, nu a fost niciodată urmărită cronologic, în coordonatele evoluției sale stilistice ¹.

În rîndurile care urmează, vom încerca să punem în lumină unele aspecte necunoscute (sau cunoscute, cîndva, dar uitate) din viața și activitatea acestei valoroase artiste de formație modernă a Ardealului, bizuindu-ne pe materiale documentare găsite în țară cât și pe cercetarea lucrărilor păstrate în cele mai importante colecții muzeale și în diferite colecții particulare românești.

★

Brașovul, vechiul oraș de la cumpăna drumurilor comerciale ale Orientului cu centrul Europei, număra printre bogatele lui familii de negustori pe macedonenii Ciurcu, vestiți proprietari de chervane tohănene destinate negoțului între Constantinopol și Lipsca.

O descendentă a acestei familii brașovene, Ecaterina Ciurcu, s-a căsătorit cu profesorul gimnaziului greco-catolic din oraș Ioan Popea, al cărui neam își avea obîrșia în Săcele. Penelul pictorului Mișu Popp ne-a transmis de peste un veac imaginile prelatului Neagoe Popea și soției sale Voica ², figuri respectabile în sînul mării familii a săcelenilor, părinți ai profesorului brașovean cât și ai mai multor preoți, printre care luminatul episcop al Caransebeșului și colaborator al lui Andrei Șaguna, academicianul Nicolae Popea.

Din unirea acestor familii de prelați și negustori descinde Elena, moștenind de la strămoșii săi pe de o parte setea drumeției, a cunoașterii neîncetate de noi locuri și oameni, pe de altă parte aplecarea către studiu, cultivarea spiritului, cât și sensibilitatea în fața frumosului.

Pictorița s-a născut la 15/27 aprilie 1879 în Brașov, în aceeași casă în care a trăit poetul revoluției pașoptiste din Ardeal — Andrei Mureșanu. Data sa de naștere, atestată de certificatul de botez din arhiva familiei ³, infirmă anul 1885 pe care toate cataloagele sau articolele cu indicații biografice ale pictoriței l-au consemnat greșit ca an al nașterii.

Informațiile pe care le-am primit cu privire la plecarea în Germania a Elenei Popea, pentru completarea studiilor, ne dovedesc că tînăra brașoveancă nu avea intenția, inițial, să se consacre artei. Ținta propusă era obținerea unei diplome de învățămînt superior pentru specializarea în limbi străine moderne (franceză, germană, engleză) la Leipzig, orașul în

¹ Opera pictoriței este nedatată.

² Portretele se păstrează în Muzeul din Brașov.

³ Extras din *Matricula botezaților a comunei bisericești greco-orientale de Sfînta Adormire din Brașov-cetate*, nr. 218, tom. III, p. 33, eliberat în 27 iulie 1906. În familia profesorului

brașovean Ioan Popea s-au mai născut încă trei copii: un frate, mort tînăr, și două surori — Melania, căsătorită Hetco și stabilită la Cluj, precum și Maria, căsătorită Marks, stabilită în Germania.

care și tatăl său studiase odinioară filozofia și care, de altfel, era în general considerat de intelectualitatea ardeleană drept un centru universitar de primă importanță.

În pragul veacului al XX-lea tinăra studentă trăiește un eveniment neașteptat. Aproximativ la sfârșitul vieții artistice germană, muzeele și expozițiile întâlnite în Leipzig, Berlin și mai cu seamă în München, orașe prin care călătorește, o determină să-și îndrepte tot mai stăruitor atenția către pictură. Fire hotărâtă, fermă în acțiuni, Elena Popea trece cu curaj peste etapa frământărilor inerente unei astfel de cotituri și începe să studieze desenul și pictura ⁴.

În primul articol monografic despre artistă, apărut în revista *Luceafărul* ⁵ sub semnătura A.B. (inițialele lui Andrei Bîrsanu, viitorul conducător al *Astrei*), se menționează că primii săi profesori au fost Jank și Jordan, cu care a studiat desenul de portrete și nud ⁶. Mai multe veri a lucrat în orașelul Landsberg am Lech de lângă Augsburg, unde o cunoscută peisagistă müncheneză, Caroline Kempter, predă pictura în cadrul unor cursuri de vară ale școlii sale particulare ⁷. Pentru elevii acestei colonii de vară, peisajul bavarez reprezenta — firește — motivul principal de inspirație, de aceea cadrul naturii, spațiul liber, deschis, îi va fi Elenei Popea, de-a lungul întregii ei cariere, mediul de lucru cel mai drag. Așadar, cu toate că perioada de inițiere a sa în pictură — pe care o încadrăm în primul deceniu al veacului — coincide în atmosfera artistică müncheneză cu epoca de înflorire a *Jugendstil*-ului, de viziunea căruia erau apropiați cei mai mulți șefi de ateliere din capitala bavareză, nu vom găsi în lucrările sale amprenta decorativismului specific acestui curent. Se poate, în schimb, afirma că școala naturii, înțelegerea sinceră și sobră a lumii din jur, dragostea pentru contactul direct cu peisajul, vor avea cuvântul hotărâtor în educația sa artistică. Iată de ce, în afara oricăror experimente stilistice ce vor urma în evoluția picturii sale, datorate apropierei de curentele moderne din arta europeană a primei jumătăți a veacului, E. Popea a păstrat cu consecvență o concepție realistă în arta sa, care a legat-o de școala noastră națională.

Prima mențiune privind participarea tinerei artiste la o manifestare publică de artă plastică o întâlnim în 1905, când se organizează la Sibiu o amplă «Expoziție națională», sub egida *Astrei* ⁸. În secția de arte frumoase, alături de picturile religioase ale lui Mișu Popp, Costande, Smigelschi, s-au prezentat și «picturile profane» ale lui Mureșan, Zaicu, Bran, Elena Popea și altora.

Peste puțin, în 1908, numele pictoriței va figura în catalogul unei alte expoziții de amploare — de data aceasta în exigentul cadru al Salonului de toamnă din capitala Franței ⁹.

Articolul din *Luceafărul*, prețios pentru informațiile pe care le dă cu privire la începuturile activității pictoriței, mai menționează participarea acesteia la o expoziție din Roma — fără să precizeze care anume — unde obține medalia de aur pentru o schiță. De asemenea faptul că noul profesor al tinerei brașovence este pictorul Lucien Simon «cu care în prezent [în 1909 — n.n.] continuă studiile la Paris» ¹⁰.

⁴ Din relatările prof. dr. Valeriu Bologa din Cluj, văr al pictoriței, rezultă că Elena Popea și-a conturat hotărârea de a se consacra picturii prin 1901, pe când se afla la Leipzig.

⁵ A. B., *Elena Popea*, în *Luceafărul*, 1909, nr. 16—17, p. 385.

⁶ Jank Angelo, pictor și ilustrator münchenez; alături de Adolf Müntzer, Leo Putz, Max Eichler ș. a. a fost lansat de grupările «Jugend» și «Scholle» («Brazda»); în perioada 1899—1907 profesor la Academia de femei a Asociației pictorițelor, cf. FRANZ ROH, *Deutsche Malerei von 1900 bis heute*, München, 1962, și THIEME-BECKER, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, Leipzig, 1925, tom. XVIII, p. 387.

Jordan Jakob, portretist și peisagist. Elevul lui Jank și Stuck. A trăit la München, Paris și Stornberg, cf. H. VOLLMER, *Künstler Lexikon des zwanzigsten Jahrhunderts*, Leipzig, 1963, tom. II, p. 566.

⁷ Caroline Kempter, peisagistă și graficiană în München, profesoară la Academia de femei a Asociației pictorițelor din München. A condus o școală particulară de pictură, care funcționa în cursul verii la Stornberger See, apoi la Landsberg am Lech, cf. THIEME-BECKER, *op. cit.*, tom. XX, p. 147.

⁸ I. C., *Expoziția națională din Sibiu*, în *Epoca*, 1905, august 10, p. 1.

⁹ La Salon, E. Popea participă cu lucrările «En rentrant du jardin» (care ar putea fi același tablou reproduș în articolul din *Luceafărul* sub denumirea «Fata cu flori»), «Avant l'orage» și un al treilea tablou cu titlu neidentificat, cf. PARISIS, *Salonul de toamnă din Paris (Artiștii români)*, în *Adevărul*, 1908, octombrie 24.

¹⁰ Lucien Simon (1861—1945), pictor francez, conducător al școlii de pictură bretonă, membru al Academiei de arte frumoase (1927) cf. *Grand Larousse encyclopédique*.

În preajma acestui remarcabil artist și pedagog francez, Elena Popea își va perfecționa cunoștințele în pictură, primind nu numai sfaturile profesorului, ci și o încurajare prietenească și stimulatorie ¹¹.

Prin pictura lui Lucien Simon, artista româncă descoperă Bretania, țară ale cărei ținuturi aspre, cu așezări străvechi, roase de timp, se îmbrățișează cu apele oceanului. Imaginea coastelor stîncoase sau a cîmpiilor largi, coborîte spre întinsul apelor, a satelor răsfrîte la întretăieri de drumuri, cu biserici masive străjuind timpul, spre care înaintează lent procesiunile credincioșilor, întreaga atmosferă de tradiție și credință a acestor locuri au lăsat adînci urme în sufletul artistei. . . . Quimper, le Îd'Ouessant, Kerbour, Mont Saint Michel, Île de Sein . . .

Descoperindu-le pe atlas, reconstituim itinerariile pictoriței ardelene, aceleași cu ale nenumăraților pictori francezi sau străini îndrăgostiți de fermecătoarea Bretanie — din rîndul cărora cei mai cunoscuți cîntăreți ai săi rămîn Lucien Simon, Charles Cottet și Julien Lemordant ¹².

Pînzele cu subiecte bretone ale Elenei Popea sînt mai toate compoziții cu personaje în grupuri, încadrate în peisaje cu largi deschideri de orizont. Aerul circulă în voie, o lumină proaspătă înconjură fiecare siluetă, înviorînd petele de culoare ale veșmintelor. Trăsăturile figurilor vag conturate, lipsa de dinamică a personajelor — toate redade static, cu o anume monumentalitate — demonstrează că interesul pictoriței era concentrat cu precădere asupra problemelor de construcție a volumelor, cît și de raportare a maselor de culoare la lumina atmosferei ¹³. Fără îndoială că rafinarea sensibilității sale coloristice, evidentă față de începuturile mûncheneze, este rezultatul întîlnirii sale cu școala postimpresionistă franceză.

În depozitul Muzeului Brukenthal se păstrează o « Procesiune » pe care o considerăm printre pînzele de început ale Elenei Popea cu motive bretone. Grupul de credincioși este redat dintr-un unghi cuprinzător, siluetele albastru marin contopindu-se aproape într-o masă întunecată, contrastantă cu lumina puternică, vie, din jur. Încadrarea în timp a lucrării ne-o întemeiem pe observația că pictorița nu va folosi, mai tîrziu, aproape deloc pasta consistentă ca aici, cu atît mai puțin vernis-ul. Predilecția ei pentru tușa subțire, « linsă », va evolua pînă la o redare fluidă a culorii, ajungînd chiar să amintească, prin transparență, acuarela ¹⁴.

Factura unui alt tablou, expus în Galeria Națională a Muzeului de artă al Republicii, intitulat « Sufragerie » (« Masă pusă în interior »), revenit în țară cu Tezaurul restituit de U.R.S.S., ne formează convingerea că ambele pînze aparțin aceleiași etape stilistice. Penelul lasă urme bogate de pastă, tonalitatea generală închisă este înviorată de tușe scurte în tonuri deschise, care sugerează cu o surprinzătoare justețe ritmica desfășurării planurilor în adîncime.

Cercetarea suitelor cunoscutele sale « procesiuni bretone », din rîndul cărora menționăm lucrările din Muzeul de artă al Republicii, din Muzeul de artă din Cluj și colecția pictoriței Maria Brateș-Pillat, ne ajută să remarcăm preferința mai tîrzie a Elenei Popea pentru armoniile luminoase. Învolverarea alburilor argintate ale veșmintelor călugărițelor bretone, transparența griurilor rafinat dozate, finețea demarcării suprafețelor de culoare dau impresia unei fluturări a vîlurilor, aidoma unor aripi diafane.

În cronologia operei am putut încadra și o altă pînză, nedată: « Interior de cate-drală », aparținînd Muzeului de artă al Republicii. Ca și « Sufragerie », această lucrare a fost menționată în catalogul expoziției Tinerimii artistice din 1916 și s-a întors în țară

¹¹ În corespondența adresată vărului său Sextil Pușcariu, reputatul lingvist român, pictorița pomeniște în dese rînduri de profesorul său Simon, care îi apreciază lucrările și o îndeamnă să expună la « Salon d'automne », « Salon des indépendents », iar în momentul înființării, în 1923, la « Salon des Tuileries ». De asemenea, menționează că pentru obținerea unei burse din țară, solicitată pe durata studiilor sale de perfecționare la Paris, a obținut un atestat de la Academia Grande Chaumière și un certificat favorabil de la Lucien

Simon, în care o recomandă ca pe un real talent și un elev sirguincios.

¹² H. FOCILLON, *La peinture au XIX^e et XX^e siècles*, Paris, 1928, p. 265.

¹³ Exemplificator în acest sens este tabloul « Bretone » (« Fete pe malul mării ») aflat în Muzeul de artă al Republicii.

¹⁴ PETRU COMARNESCU, *Expoziția d-nei Elena Popea (Cronică plastică)*, în *Rampa*, 1926, noiembrie 14, p. 1.



Fig. 1. — «Procesiune bretonă».

cu Tezaurul. Compoziția este pusă vertical în pagină, cu o admirabilă dinamică a liniilor de-a lungul ogivelor și pilaștrilor bisericii gotice. O subtilă gamă de griuri verzui și cafeniuri sugerează masa de piatră, prin ferestrele căreia străpunge lumina.

Deși a fost toată viața o neobosită călătoare, străbătînd fără încetare drumurile Europei iar Parisul i-a fost principala reședință, artista ardeleană nu a pierdut niciodată din vedere importanța permanentei sale legături cu mediul românesc. Pictorița s-a făcut prezentă cu regularitate, prin lucrările sale, în sălile de expoziții din țară, fie la manifestările colective din cadrul Salonului oficial și Tinerimii artistice, fie cu prilejul frecventelor sale expoziții personale, inițiate încă din 1912, cînd debutează în sala «Cosînzeana» din București¹⁵.

Din epoca primului război mondial datează și prima participare a Elenei Popea la manifestările grupării plastice feminine din țara noastră. Astfel, în 1916, catalogul «Expoziției de pictură a artistelor pictore organizată în folosul Societății Crucea Roșie» îi menționează numele¹⁶, alături de cele ale Ceciliei Cuțescu-Storck, Ninei Arbore, Mariei Ciurdea-Steurer, Mariei Pillat, Olgăi Greceanu și altor remarcabile artiste românce cu grupul cărora va expune și în viitor la cele mai importante manifestări feminine din țară sau de peste hotare¹⁷.

¹⁵ Numele pictoriței figurează în cataloagele Salonului oficial din anii: 1909, 1915, 1926, 1929, 1936, 1937, 1940, 1941 și Salonului oficial de toamnă din 1932, 1936, 1937, 1938, 1940. La expozițiile Tinerimii artistice a participat în anii 1911, 1912, 1915, 1916, 1920, 1936. Nu am putut stabili dacă expoziția personală din 1912 a avut catalog.

¹⁶ Elena Popea a expus cinci interioare. Predilecția sa pentru acest gen rezultă și din faptul că debutul său la Salonul oficial cit și cel la Tinerimea artistică îl face expunînd tot

interioare. Una din aceste lucrări a fost reprodusă în *Luceafărul*, ilustrînd articolul susmenționat.

¹⁷ Printre manifestările feminine de artă plastică la care a participat și Elena Popea menționăm «Expoziția artistelor pictori și sculptori», din 1922, la Maison d'Art, precum și expozițiile internaționale «Les femmes artistes d'Europe», Paris, 1937, și «La petite Entente des femmes», cu participare româno-ceho-iugoslavă, organizată în 1938 și 1939, itinerantă.



Fig. 2. — « Interior de catedrală ».

Refugiul forțat la Paris și Berlin în timpul războiului ¹⁸ rupe pentru câțiva ani legăturile pictoriței cu mediul artistic din țară. Abia în anul 1919 va reveni la București, pentru a organiza o suită de expoziții personale ¹⁹.

Ecourile de presă nu întârzie să apară. Cronicarul *Rampe* S. Maur, sub pseudonimul « Lucifer », remarcă la pictoriță « un temperament puternic, plin de avânt, de nerv ». Pânzele expuse « exprimă cu o intensitate rară, în scînteieri de foc, furtuna, fierberea, agitația neîntreruptă în peisagiu », . . . « natura se zbate nebună, înfuriată, răzvrătită » ²⁰.

¹⁸ După informațiile familiei, Elena Popea s-a refugiat prin Moldova, Odesa și Arhanghelsk spre Paris. Imediat după încheierea războiului a plecat la Berlin. În aprilie 1919 se afla la Paris, unde a fost vizitată în atelierul său de un grup de români, cf. *Adevărul*, 1919, aprilie 16, p. 2.

¹⁹ În 1919 expune într-un cadru restrîns, nefavorabil, în sala din colțul străzii Episcopiei; prezintă lucrări cu subiecte bretone: marine, procesiuni religioase, interioare, flori și

naturi moarte, cf. A. M., *Mișcarea artistică*, în *Adevărul*, 1920, ianuarie. În 1920 expune în sala Mozart; în 1921 participă la expoziția colectivă din foaietul Teatrului Național, alături de Tonitza, Theodorescu-Sion, Bunesco ș.a.; în 1922 expune la Ateneu.

²⁰ LUCIFER, *Pictură, sculptură*, în *Rampa*, 1920, decembrie 23, p. 1; idem, *Expozițiile Rodica Maniu, Elena Popea, Demian și Isadora Constantinovici*, în *Rampa*, 1922, decembrie 11, p. 11.

Un competent observator al creației Elenei Popea din această etapă a fost Francisc Șirato. În articolul său din *Sburătorul*, el subliniază în primul rînd filiația viziunii pictoriței asupra Britaniei cu cea din pînzele lui Lucien Simon și ale lui Charles Cottet. « A văzut pe Lucien Simon și s-a oprit și a învățat stilul și compoziția. Stilul, la d-sa, e abia prezentat printr-o alură; compoziția, în schimb, e dibace.

În procesiunile religioase și tipurile din Britania, pe care le expune, d-sa nu a voit să facă pictură de moravuri sau tipuri. E sigur lucrul acesta. A voit însă să prindă mișcarea, în grup, a mulțimii care formează siluete bizare în costume exotice și profilate pe un cer cu nori tot în mișcare. De aici lipsa de determinare a figurilor și de aceea totul e fluid în desen și culoare: ca să prindă aspectele atrăgătoare din acest punct de vedere, ale unei realități poetizate.

În aceste limite d-sa atinge și o finalitate relativă »²¹.

Observațiile criticilor asupra « zbuciumului », a « fierberii nebune din natură », a revărsărilor furtunoase ale unui temperament cald, construcțiile de volume bazate pe un desen nervos dau convingerea celui ce urmărește evoluția sinuoasă a stilului pictoriței că în epoca de după 1920, asupra picturii sale își lasă într-o anumită măsură amprenta curentele expresioniste europene, atunci în plină înflorire. Nu trebuie uitat că, în fapt, artista trăia și lucra în mediul artistic francez și german, deci era în legătură directă cu toate tendințele picturii moderne. Sensibilă la nou și dornică să țină pasul cu ceea ce aducea un suflu inovator în artă, Popea apare în pînzele sale o modernistă care nu e deloc pe gustul unora dintre criticii săi din patrie²².

Predilecția pentru diformarea volumelor, folosirea culorilor mai stridente, a contrastelor mai puternice, față de armoniile calde, echilibrate, din pînzele sale premergătoare, marchează astfel o nouă tendință în viziunea picturală a artistei. O numim tendință – iar nu etapă distinctă – deoarece evoluează paralel, în timp, cu maniera sa obișnuită, cele două modalități de expresie reprezentînd două fațete ale aceleiași întreg²³.

Motivele bretone predomină în continuare în lucrările sale din acești ani: « procesiuni, porturi, muncitori săpînd la cîmp, piscuri cu mori de vînt, ce par niște păsări uriașe cu aripile umflate, gata să-și ia zborul către zările albastre . . . ».

Primii ani ai deceniului 20 – 30 sînt marcați în activitatea pictoriței de două momente semnificative, care depășesc ca importanță obișnuitele participări la saloane, expoziții colective feminine sau personale. Ne referim la înscrierea pictoriței printre expozanții celei dintîi manifestări colective de artă plastică a artiștilor ardeleni în viață, organizată la Cluj, în 1921, alături de cei mai cunoscuți pictori din Ardeal – Aurel Pop, Pericle Capidan ș.a.²⁴.

Peste puțin timp, în 1923, lucrările pictoriței apar pe panourile unei expoziții craiovene alături de cele ale unor artiști consacrați din acea perioadă – și de altfel din întreaga școală românească modernă: Stoenescu, Petrașcu și Pallady²⁵. Așadar, autoritatea pictoriței în mediul artistic românesc – atît dincolo cît și dincoace de Carpați – își are de pe acum temeliile clădite. Vigoarea expresiei, dublată de ascuțimea sensibilității, care i-a fost din totdeauna catalizatorul tuturor izbucnirilor temperamentale, fac ca pictura Elenei Popea să se afirme pe un drum propriu, distinct, în ansamblul plasticii noastre²⁶.

²¹ FR. ȘIRATO, *Expoziția Elena Popea*, în *Sburătorul*, 1920, ianuarie 17.

²² În același timp, în Franța pictorița se bucură de aprecieri incurajatoare: în 1919 lucrările sale sînt primite « cu elogii din partea juriului Salonului din Paris », cf. *Adevărul*, 1919, aprilie 16, p. 2; în 1922 pînzele sale « au produs cel mai bun efect în fața juriului », cf. certificatul primit de la Lucien Simon. În același an, statul francez i-a cumpărat o lucrare din Salon (pe care nu am putut-o identifica), cf. corespondența pictoriței.

²³ În aceleași cronici în care se subliniază « revărsările temperamentului său plin de avînt și de nerv », sînt criticate picturi în care « e mult prea docilă și prea senină », cf. *Rampa*, 1922, dec. 11, art. cit.; « . . . desenul nervos și

sumar (este) suprapus de o pastă fără izbucniri și perfect armonizată », cf. VICTOR ION POPA, *Cronica artistică*, în *Flacăra*, 1922, dec. 22, p. 43. Semnalăm ecourile din presa vremii fără a le putea confrunta cu lucrările Elenei Popea din această etapă, intrucît nu am găsit în colecțiile cercetate pinze de asemenea factură.

²⁴ *Rampa*, aprilie 3, p. 3. Popea expune « Interior de biserică » și « Peisaj cu mesteceni ». În orașul Cluj, artista va organiza și expoziții personale, în anii 1926, 1928, 1934.

²⁵ C. F., *Expoziții craiovene*, în *Rampa*, mai 28, p. 3.

²⁶ Elena Popea fiind prima pictoriță ardeleană plecată la Paris pentru specializare, i se acordă o subvenție timp de cîțiva ani, iar în 1921 i se oferă decorația « Bene Merenti » cl. I, cf. corespondența.



Fig. 3. — « Peisaj ».

Un eveniment cu totul deosebit — organizarea în capitala Franței, în 1925, a « Expoziției de artă românească, veche și modernă », în cadrul căreia este reprezentată întreaga școală națională de pictură — prilejuiește de asemenea menționarea Elenei Popea în rîndul celor mai reprezentativi artiști ai țării: Pallady, Iser, Stoenescu, Ștefan Popescu, Tonitza, D. Ghiață ș.a.²⁷

Este cazul, cu toate acestea, să menționăm că, în același timp în care numele pictoriței capătă o rezonanță crescîndă în plastica românească, recunoașterea certelor sale calități din partea criticii românești este însoțită de rezerve, datorită mai cu seamă deselor schimbări ale modalității de expresie. Astfel stăruie la cei mai mulți observatori ai artei sale o nemulțumire față de « lipsa de persistență », de « impresie de improvizație » pe care o lasă pînzele (N. N. Tonitza), de « indeciziune în căutarea unui stil », « lucrări care se contrazic și se dezminț » (H. Blazian), ducînd la «... o avalanșă de senzații, mărturisite prin trucurile tuturor tehnicilor, fără vreo balansare prielnică unei hotărîri. E multă licoare feminină peste un temperament amețit de nesiguranța unei atitudini »; «... cutezante revoluționare cu mânuși de « suède » » — conchide cronicarul revistei avangardiste *Integral*²⁸.

Ne-am oprit anume asupra acestor observații deoarece ele cuprind caracteristica esențială a operei rămase de la pictorița ardeleană. Permanentul contact cu tendințele novatoare au îndreptat-o întotdeauna către formulele mai îndrăznețe în pictura timpului, dar niciodată nu a folosit măsura întregă ci s-a oprit la un anume punct, pentru a încerca altceva, o altă formulă de interpretare, pe care o credea mai apropiată de temperamentul și sensibilitatea sa. Henri Focillon nota în cronică sa din *Gazette des Beaux-Arts* asupra saloanelor pariziene ale anului 1926: « Elena Popea veut se dépasser, se hausser par des quadratures et des géométries: son instinct est plus beau ».

²⁷ *Exposition d'art roumain ancien et moderne*, Musée du Jeu de Paume, Paris, 25 mai — 1 august 1925, catalog păstrat la Bibl. Acad. Elena Popea participă cu o singură lucrare intitulată « Tîrg ».

²⁸ N. N. TONITZA, Salonul oficial, în *Universul literar*, 1926, mai 30, p. 1; H. BLAZIAN, *Cronica plastică (Expoziția Elena Popea)*, în *Adevărul literar și artistic*, 1926, noiembrie 21, p. 6; *Integral*, 1926, nr. 9, decembrie, p. 14.

Acest instinct izvorât din adîncurile firii sale a dat măsură și echilibru oricărei tendințe de asimilări totale de influențe și teorii, pe care inteligența vie a pictoriței le-a receptat cu setea curiozității. Una dintre cele mai puternice asemenea influențe exercitate asupra sa a fost cea a cubismului. « Cuadraturile » și « geometriile » pe care le remarcă H. Focillon, « ochiul constructor », « întărirea formei, poate chiar o dorință caldă către sculptural », semnalate de cronicarii expozițiilor din țară²⁹, marchează anul 1926 ca începutul fazei cubiste în pictura Elenei Popea.

Cel căruia i-a datorat artista româncă această nouă orientare în viziunea sa picturală, maestrul său ca și al unei întregi generații de tineret artistic din al doilea pătrar al veacului, a fost André Lhote. La cursurile acestuia de la Academia din Montparnasse, Elena Popea a făcut cunoștință cu doctrina curentului artistic care se bucura de cea mai largă autoritate în epoca dintre cele două războaie mondiale.

Cubismul lui Lhote se caracteriza prin moderația sa în viziune. În 1939, René Huyghe încadra pictura lui Lhote, alături de a lui La Fresnaye, în așa-numitul « cubism francez » sau « neocubism ». Ca o perspectivă istorică mai largă, în 1960, Jean Cassou în *Panorama des arts plastiques contemporains*, evitînd clasificări prea categorice în cadrul curentului, recunoaște că se poate distinge în cubism un drum de mijloc, urmat de artiști ca Lhote, Gleizes, Metzinger, La Fresnaye, Villon, preocupați să asocieze sistemul cu o viziune generală a omului și naturii cît și cu nevoile sensibilității³⁰.

Socotind că frecventarea de către Popea a Academiei lui Lhote putea începe între anul 1922, cînd a fost deschisă în rue d'Odessa, și 1926, an cînd pictorița expune deja primele sale pînze cubiste, putem remarca faptul că artista începe această experiență nouă în creația sa după 43 de ani. Pictorița depășise deci vîrsta obișnuită unei așa-numite « formări »; receptarea teoriei cubiste a reprezentat, de fapt, pentru ea « un mijloc trecător, ceva cam brutal, dar foarte necesar, pentru a-și reexamina convingerile, pentru a-și cîștiga o manieră ceva mai largă și mai viguroasă în execuție »³¹.

Fără a avea posibilitatea unei cuprinderi complete a lucrărilor Elenei Popea din această perioadă, pe care o socotim desfășurată pe aproximativ 10 ani³², ne putem totuși face o reprezentare a influenței lecției lui Lhote asupra picturii sale, din observarea cîtorva pînze păstrate în colecții sau a reproducerilor publicate în presa vremii.

În depozitul Galeriei naționale a Muzeului de artă al Republicii se află, de pildă, două lucrări caracteristice ca formulă de expresie: « Bretone » și « Kermessă în Bretania », net diferite de factura lucrărilor premergătoare cu motive identice. Compozițiile la care ne referim sînt gîndite arhitectural, construcția elementelor obținîndu-se printr-o reliefare mult mai viguroasă a volumelor ca în trecut. Detaliile sînt neglijate, iar culoarea este tratată mult mai sintetic, în suprafețe mari, tonurile trecînd prin degradări lente și succesive. Astfel această ritmică a degradeurilor duce la articularea planurilor nu numai prin contururi ci și prin culoare. Îndeosebi veșmintele bogate în falduri ale personajelor feminine, cît și drapa-jele stofelor din interioare sau ale celor ce decorează ca fundal picturile cu flori sau naturi moarte oferă posibilitatea folosirii acestei tehnici cu efecte maxime.

Paleta pictoriței apare înviorată, proaspătă, nicăieri nu se mai întîlnesc stridențe ci, dimpotrivă, o caldă armonie a culorilor folosite în degradeuri delicate. Cromatica lucrărilor din această perioadă de influență cubistă se desfășoară asemănător unei simfonii de rozuri pastelate sau violete, de galbenuri — de la auriu la portocaliu —; de albastruri pale sau

²⁹ PETRU COMARNESCU, *Expoziția d-nei Elena Popea (Cronica plastică)*, în *Rampa*, 1926, noiembrie 14, p. 1.

³⁰ PIERRE COURTHION, *André Lhote (et son œuvre)*, Paris, 1926; RENÉ HUYGHE, *(La peinture française) Les contemporains*, Paris (1939); RAYMOND NACENTA, *École de Paris. Son histoire, son époque*, Neuchatel-Suisse; JEAN CASSOU, *Panorama des arts plastiques contemporains*, Paris, 1960; *Nouveau dictionnaire de la peinture moderne*, Paris (1963); *Musée de Lyon, André Lhote, 1966* (catalog).

³¹ G. OPRESCU, *Elena Popea*, în *Transilvania*, 1941, nr. 5–6, iulie–august, p. 408.

³² Încă din 1934 – anul călătoriei în Spania – criticii remarcă o mare clarificare în limbaj, o întoarcere la concretul din trecut cu mijloace reinnoite și cu o sensibilitate pentru culoare mai rafinată, cf. G. OPRESCU, *Expoziția Elena Popea*, în *Universul*, 1934, octombrie 12, p. 10. « Influențele cubismului, acel ceva aspru și voit dinamic, voit puternic, au dispărut aproape în întregime – expresia artistică devenind caldă, intimă, corespunzînd unei sensibilități feminine », cf. TACHE SOROCEANU, *Expoziții*, în *Adevărul literar și artistic*, 1938, octombrie 16, p. 5.



Fig. 4. «Kermessă în Bretania».

adânci, de cafeniuri roșcate, liliachiuri, și de o largă gamă de verde de la nuanța ierbii crude la cea măsline.

Olanda, țară pe care a vizitat-o în acești ani ³³, ne apare prin picturile Elenei Popea într-un decor de basm, în care satele cu fermecătoarele lor mori de vînt și căsuțe multicolore ne amintesc de jocurile copilăriei. Uneori adîncimea perspectivei spațiale dispare, lăsînd deplină libertate dialogului dintre culori, care dau privitorului senzația jocului cromatic dintr-un caleidoscop.

Peisajele citadine cu pitoreștile case vechi din Amsterdam, compozițiile cu olandeze sau peisajele cu mori de vînt prezintă într-un mod mai apropiat sau mai îndepărtat asemănări de factură, la majoritatea întîlnindu-se armoniile de tonuri pastelate menționate mai sus, cerurile vătuite de nori rotunzi în care se topesc rozuri și griuri, alburii și albastruri pale.

Elemente stilistice specifice perioadei de influență cubistă apar de asemenea în « Alegoria » aflată în colecția familiei Hetco din Cluj, tablou în care pictorița combină sugestii ale unui subiect religios cu amintirile laice ale peisajului olandez. Reține de asemenea atenția în mod deosebit nudul aflat în colecția Muzeului Simu. Lucrarea este realizată cu o armonie clasică a liniilor, proporțiilor și coloritului; reliefurile viguroase construite cît și tratarea suprafețelor de culoare ale drapajelor, în tehnica degradeurilor succesive, amintesc evident lecția lui Lhote.

Expoziția londoneză, deschisă în 1927 la Claridge Gallery și prezentată publicului englez prin cuvîntul marelui diplomat român Nicolae Titulescu, pe atunci ministrul plenipotențiar al țării noastre în Anglia, s-a bucurat de un important succes moral ³⁴, constituind pentru Elena Popea începutul unei serii de manifestări personale în orașe europene de primă importanță. De-a lungul anilor, pictorița a fost astfel o adevărată mesageră a artei românești în străinătate, aducînd pe simezele galeriilor de artă din Paris, Londra, Oslo, Amsterdam

³³ Elena Popea a avut în anii 1928 și 1929 expoziții personale în Olanda, în orașele Amsterdam, Haga și Harlem.

³⁴ Art exhibitions. A Rumanian painter, in *The Times*, 1927, martie 1.



Fig. 5. — «Case vechi din Olanda».

sau Bruxelles ³⁵ colțuri din peisajul românesc, imagini ale țăranilor noștri în portul lor specific, frânturi evocatoare din viața țării noastre. Poeta de origine română Elena Văcărescu, care a prezentat publicului parizian expoziția Elenei Popea din 1930, a caracterizat astfel pictura țărănească a compatriotei sale: «Pământul românesc este acolo, cu peisaje sălbatice și grațioase, pe care, cu argintările ușoare ale orizonturilor lor Elena Popea le dezvăluie cu o libertate care știe la ce punct trebuie să fraternizeze îndrăzneala și măsura. Un fel de grandoare cvasi epică emană din aceste grupuri de plugari și de femei, din aceste tăcute coruri rustice, în care se simte puterea calmă și ardoarea fatidică » ³⁶.

Pictoriță călătoare, Popea a străbătut nu numai meleagurile străinătății, ci și drumurile țării sale, descoperind mai cu seamă în peisajul ardelenesc un permanent izvor de inspirație. În târgurile din preajma Clujului sau Brașovului, pe ulițele satelor maramureșene, în mijlocul

³⁵ Paris: prima expoziție în 1928 la Galeria «Fermé la Nuit», 7–23 iunie; a doua expoziție, în 1930, la Galeria «Catia Granoff», 17 martie–1 aprilie.

Londra: în 1927, la Claridge Gallery, 23 februarie – 12 martie.

Oslo: deducem că expoziția din Norvegia a avut loc în 1935 prin faptul că pictorița prezintă primele lucrări cu subiecte norvegienne la expoziția de la Dalles din 1936.

Amsterdam: în anii 1928 și 1929.

Bruxelles: în Belgia a participat cu lucrări la expoziția românească de artă din 1930 (itinerantă în Haga–Amsterdam–Bruxelles) și la expoziția universală și internațională din 1935.

³⁶ Citatul din prezentarea Elenei Văcărescu a fost reprodus în articolul: POLYPHILE, *Profil. Elena Popea*, în *Paris-Presse*, 1930, aprilie 22.

Fig. 6. — « Alegorie ».



țăranilor din Oaș sau din Bran (o localitate favorită a pictoriței) s-au conturat cele mai multe din compozițiile sale de acest gen. Grupuri-grupuri siluetele robuste ale țăranilor, îmbrăcați în costume specific ardelenesti, animă colțuri de peisaje rustice, înconjurată de înălțimi domoale, liniștite, aidoma plaiurilor transilvănene. Din pânzele pictoriței se degajă o atmosferă sobră, de calm și seninătate.

Dialogul tăcut al personajelor, reprezentate în atitudini de o solemnă monumentalitate, concordă pe plan cromatic cu gamele de tonuri potolite, surdinizate. Pictorița a intenționat astfel să realizeze o unitate între sentimentul în care a conceput reprezentarea țăranilor ardeleni și mijloacele de expresie picturală, izbutind mai cu seamă în compozițiile din perioada ultimă a creației sale, în care notația directă apare degajată de orice convenție.

Din rîndul lucrărilor cercetate de noi și considerate reprezentative pentru tematica țărănească abordată de pictoriță menționăm: « Țăranca cu cofe » (de la Muzeul Brukenthal), cu o viguroasă construcție a planurilor, amintind de arhitectura compozițiilor cu influențe cubiste, « De la tîrg » și « Torcînd », lucrări cunoscute doar din reproduceri ³⁷, precum și pictura « Țărani », din Galeria Națională, a cărei regie perspectivală, caracteristică unora din lucrările târzii ale pictoriței, sugerează privitorului acea « sinteză spirituală a planurilor de atmosferă cu planurile de relief », definită de un cronicar în aceste compoziții.

³⁷ *Gîndirea*, 1930, p. 367 și 387.

Din rîndul tîrgurilor, am întîlnit trei lucrări, păstrate în colecții particulare, asemănătoare ca factură cu compoziția « Tîrg din Ardeal » de la Muzeul de artă al Republicii. Țăranii, cu surtucele albe acoperindu-le umerii ca niște mantii sau îmbrăcați în costume specifice oșenești, sînt redați static, parcă într-o tăcută așteptare. Tonurile vii ale veșmintelor femeilor înviorază cromatica compozițiilor. Domnește o atmosferă de liniște gravă, asemănătoare cu cea a tîrgurilor din pinzele lui Ghiță.

Un admirabil efect pictural izbutește pictorița în compoziția « Trocari » (sau « Țărani la tîrgul din Brașov »), păstrată în colecția C. Brediceanu (Sibiu), armonizînd coloritul costumelor țărănești în ocruri verzui, cu peisajul hibernal din jur, dominat de griurile verzui ale zăpezii, de albul-ocru al caselor și alburiul ușor albăstrui al cerului.

Un capitol aparte în opera Elenei Popea — pe lîngă cel al florilor, generos reprezentat — îl constituie lucrările realizate în peisajul Branului. Perspectiva panoramică a înălțimilor, pajiștile întinse la poalele munților pe care răsar căsuțele localnicilor, silueta impunătoare a castelului medieval care domină împrejurimile i-au inspirat pictoriței numeroase peisaje, lucrate fie în ulei³⁸, fie în guașe sau acuarelă. Însăși vila sa — chalet-ul năpădit de flori, în care se refugia în fiecare vară — apare în cîteva lucrări pline de prospețime și lumină³⁹.

În ultimul deceniu al vieții sale, Elena Popea a întreprins cele mai multe călătorii peste graniță; documentar, am putut încadra în timp aceste incursiuni pe meridiane, studiînd în primul rînd corespondența pictoriței, cît și cataloagele expozițiilor sale personale, în care obișnuia să înmănunchieze, cu regularitate, roadele călătoriilor⁴⁰. În acest fel, pentru cronologizarea operei sale — care așa cum am arătat este aproape în întregime nedată — lucrările din ultimul deceniu de creație au putut fi grupate și date mai ușor.

Cel mai important itinerariu european al pictoriței după 1930 — cînd prezentase publicului parizian expoziția « Venise — Amsterdam » — este cel spaniol, pe care-l parcurge în anul 1934. În ansamblul picturii Elenei Popea, lucrările din Spania marchează etapa deplinei sale maturități, reprezentînd ca importanță ceea ce constituise Bretania la începuturi⁴¹.

Într-o scrisoare premergătoare călătoriei, artista notează: « Mr. Focillon insistă foarte mult să mă duc, pretinde că nu cunoaște țară mai apropiată de temperamentul meu ca Spania ». Intuiția marelui istoric de artă i-a fost într-adevăr o fericită călăuză: lucrările spaniole pot fi socotite în contextul întregii opere a pictoriței printre cele mai deplin realizate.

Sub soarele torid al sudului, în peisajul abrupt de piatră stîncoasă și de lut încins, pictorița s-a oprit cu șevaletul în fața impunătoarelor vestigii ale civilizației spaniole, din Madrid, Toledo, Burgos, Barcelona, Monserrat, Palma de Mallorca . . .

« Am motive admirabile de pictat, lucrez cu mare entuziasm, aș vrea să le fac pe toate deodată — scrie Elena Popea din insulele Baleare. Niște tonuri vapoase care și ele se schimbă de mai multe ori pe zi, pe la prînz e totul scăldat în aur-rose, catedrala o minune lîngă mare, fermecătoare în orice lumină. Și ca arhitectură deosebit de impunătoare ».

Am regăsit imaginea catedralei din Palma de Mallorca într-o pînză dintr-o colecție particulară bucureșteană⁴². În prim plan, apa mării de culoarea verde-smaragd, apoi țărmul străjuit de un șirag de palmieri, în spatele cărora se înalță pe o culme de deal silueta estompată, dematerializată, a catedralei roz, plutind în fluiditatea peisajului. « Perspectiva aeriană

³⁸ În depozitul Galeriei Naționale se păstrează două peisaje în ulei reprezentînd exteriorul castelului Bran. Colțuri ale încăperilor castelului, redate cu vervă cromatică dar și cu atenție pentru detaliul decorației interioare, apar în cîteva lucrări din Muzeul Brukenthal și colecțiile ing. M. Popea — București, M. Moga — Brașov, dr. I. Micșia — București ș.a.

³⁹ În colecția dr. S. Bologa — Cluj; col. ing. I. Popea — București.

⁴⁰ Începînd din 1926, E. Popea organizează cu regularitate din doi în doi ani expoziții personale la București. La Biblioteca Academiei Republicii Socialiste România se păstrează cataloagele date 1928, 1930 și 1938, precum și două fără mențiunea anilor (cel al expoziției de la Dalles, din 4—31 octombrie, deducem a fi din 1936, întrucît cuprinde titluri

de peisaje din Danemarca, Norvegia și Anglia, itinerariu parcurs de pictoriță în 1935, cf. bibliografia de presă și corespondența).

⁴¹ În expoziția colectivă « Spania în pictura românească », organizată la București în 1943, au figurat 12 lucrări ale Elenei Popea, dintre care 5 au fost reproduse în catalog. În cabinetele de grafică ale Muzeului de artă al Republicii și Biblioteca Academiei se păstrează cîteva desene și acuarele reprezentative pentru ciclul spaniol.

⁴² În colecția ing. Fuerea — București sînt două lucrări asemănătoare ca subiect. E posibil ca și tabloul din colecția P. Chinezu — București, cunoscut sub titlul « Peisaj din Marea Mediterană », să reprezinte același colț mallorchez.



Fig. 7. — « Şantier din Paris ».

nu se desfășoară pentru a avea aparența de adâncime și realitate. Ochiul artistei preferă o perspectivă arbitrară, un plan mai mult fluid și nedefinit înapoia lucrurilor, care suprimă convergențele obișnuite ale opticei și creează fondul iluzoriu și subiectiv al acestor imagini »⁴³.

În schimb, peisajul continental al Spaniei este redat de pictoriță în compoziții construite mult mai consistent, tonalitatea dominantă cafenie-roșiatică sugerînd culoarea lutului ars. Toledo — de pildă — cu vestitul său pod de la intrarea în oraș i-a inspirat artistei mai multe lucrări, în care formele arhitecturale sînt redată într-o viziune monumentală, cu o perspectivă largă, cuprinzătoare. Una din versiunile acestei imagini toledane se află la Muzeul din Brașov, iar alta la Muzeul de artă al Republicii⁴⁴.

În peisajul spaniol din pictura Elenei Popea, un element viu al decorului natural îl constituie siluetele zvelte ale palmierilor, ale căror coroane înalte se revarsă asemeni unor havuzuri de culoare smaragdină. Așezați de multe ori în prim plan, acești « piloni » raportează la ei întreaga adâncime spațială a compoziției, iar din punct de vedere cromatic produc un armonios efect alături de ocrurile și cafeniurile roșcate din jur (col. M. Husza — Cluj, M. Moga — Brașov, ing. I. Popea — București).

Într-un desen în tuș și acuarelă, reprodus în catalogul expoziției « Spania în pictura românească » sub titlul « Intrarea unei biserici din Spania » și aflat astăzi în colecția de grafică a Muzeului de artă al Republicii, ductul fin al peniței dantelează aceste trunchiuri de palmieri pe fațada bogat ornamentată a unei clădiri baroce. Liniile sinuoase, contorsionate, ale arhitecturii religioase spaniole, abundența decorației — atît exterioare cît și interioare — îi solicită pictoriței multă vervă în desen și culoare, pe care aceasta și-o demonstrează în cîteva lucrări admirabil realizate. Ne referim, de pildă, la biserica Santa Maria-Alicante,

⁴³ AL. BUSUIOCEANU, *Cronica plastică*, în *Gîndirea*, 1934, noiembrie, p. 298.

⁴⁴ Un desen în creion reprezentînd porțile podului se

păstrează în secția de grafică a Muzeului de artă al Republicii; altul a fost reprodus în catalogul Salonului oficial de desen din 1936.



Fig. 8. — « Procesiune religioasă » — Spania.

tablou păstrat la Muzeul de artă al Republicii sau la interioarele de biserici cu altare și statui împodobite cu aur și flori (col. A. Hetco-Cluj, dr. R. Pușcariu-Brașov).

În Spania pe care ne-o prezintă picturile Elenei Popea întâlnim de multe ori o atmosferă gravă, o puternică interiorizare. Impresionanta « procesiune » (col. N. Giurgiu — Cluj) în care pelerinii spanioli sînt coboriți parcă din pînzele lui El Greco înaintează într-un univers al pasiunilor mistice. Modul de tratare a volumelor și suprafețelor de culoare, cît și suprapunerea registrelor cu personaje din mitologia religioasă sînt vădit inspirate din arta marelui pictor toledan.

Din punct de vedere al formei, întregul « moment spaniol » este marcat în ansamblul operei pictoriței de o deplină libertate a expresiei, degajare de formule și convenții, « ... o mare clarificare, o întoarcere la concretul din trecut, cu mijloace reînnoite și cu o sensibilitate pentru culoare mai ascutită, mai rafinată »⁴⁵.

Călătoriile în Europa ale Elenei Popea, întreprinse în ultimul deceniu al vieții, s-au desfășurat într-o succesiune continuă. După ce în 1932 vizitează pentru a doua oară Italia,

⁴⁵ G. OPRESCU, *Expoziția Elena Popea*, în *Universul*, 1934, octombrie 12, p. 10.



Fig. 9. — « Peisaj spaniol ».

oprindu-se în Sicilia ⁴⁶, întreprinde călătoria în Spania, iar un an mai târziu, adică în 1935, vizitează Norvegia, Danemarca și Anglia ⁴⁷. Revine în țară în cursul anului 1936 cu scopul organizării unei expoziții personale, iar în 1937 străbate un lung itinerariu european-african și asiatic, pornind din Grecia spre Egipt, Siria și Palestina.

În corespondența pictoriței am întâlnit câteva pagini cu reale calități evocatoare ale momentelor acestei încântătoare călătorii, pe care condeiful ei le-a notat sub impresia proaspătă a celor văzute. « ... Delphi, amintire puternică, dramatică, giganti parcă, culori saturate, generoase, à la Rembrandt. În general asemănare multă și cu clar-obscurul. Tonurile aurii pline în stînci, alternînd cu argint foarte cald, cu mucegai metalic. Cer grav, albastru saturat. Totul pictat pastos, nu ca la Delos, în pastel și acuarelă ».

« ... Mykonos: visul alb lipit de stîncă aurie, ruginie, verzuie, gri. Aproape tot atîtea bisericuțe cîte case, cupolele albastre pastel amestecate cu ultra-marin, altele cu kobalt spre verzui sau chiar émeraude foarte văros. Altele rose-vieux sau cald, spre brique: deschise, văroase sau mai închise ... ».

« ... Cerul un aur rose glorie pe aripile Odeonului: Beethoven plin și la fel de frumos ca minunile Acropolei pe care le am în jurul meu de fildeș aurit sau palid pînă la albastru, grațioasele caryatide, Parthenonul grav și magic, Propyl<eele> ... Cîntă zidurile antice. Se ridică coloanele la cer, pe urmă parcă zîmbesc caryatidele. Vezi viață în jur ».

Din incursiunea sa în Orientul apropiat, Elena Popea s-a întors cu un întreg jurnal de călătorie în imagini, cu notații spontane, reportericești, asupra locurilor și oamenilor.

⁴⁶ Prima călătorie în Italia a făcut-o în 1929, vizitînd Veneția, Padova, Verona, Milano. În colecția dr. Papilian — Cluj se află un peisaj cu pod din Veneția, iar la Muzeul Brukenthal « Izola di S. Giorgio — Veneția », considerat fals. Din lucrările siciliene menționăm: « San Michele — Taormina » la

Bibl. Acad.; « Fetiță cu bivoli » — colecția ing. I. Popea — București.

⁴⁷ Lucrările au figurat în expoziția personală din 1936 și în Salonul oficial din 1937. Peisaje norvegiene se păstrează în col. Hetco — Cluj.



Fig. 10. — « Tîrg din Ardeal ».

Grăbită, veșnic în mișcare, pictorița preferă uleiului acuarela și guașa care îi înlesnește o execuție mai rapidă.

Menționăm peisajele cu împrejurimile Athenei, dominate de silueta măreață a Acropolei, sau cu stînci colțoase pe care stau cocoțate mănăstiri singuratice, portretele de arabi cu trăsături aspre și triste sau de orientale cu figurile încadrate de văluri (lucrări de grafică în colecțiile Muzeului de artă al Republicii, M. Bardoși-București, A. Hetco-Cluj, M. Rîmniceanu-București). Majoritatea au fost expuse de pictoriță la Dalles, în 1938, alături de alte peisaje din Italia, Olanda, Spania, Norvegia și Bretania. Cu același prilej, E. Popea a prezentat publicului și o suită de compoziții religioase, rod al studiilor sale asupra iconografiei bizantine prilejuite de contactul cu monumentele religioase grecești. Icoanele realizate în ultimii ani ai vieții vădesc preocuparea pentru o interpretare personală a modelelor impuse de canoane, au o forță expresivă a figurilor care reușește să depășească tiparele uscate, hieratice, amintind de pictura țărănească pe sticlă ⁴⁸.

Ultima manifestare personală a pictoriței a avut loc în 1940 — anul premergător tragicei sale morți datorate unui atac de cord. Într-o elogioasă cronică a expoziției sale de la Dalles, Miron Radu Paraschivescu a încercat să pună în lumină — pentru prima oară mai pertinent — legătura creației Elenei Popea cu pămîntul Transilvaniei, cu trăsăturile spirituale ale oamenilor în mijlocul cărora s-a născut. « Ceva stăruie, colțuros și abrupt, în pictura sa — scria cronicarul —, ceva de efort îndelung și elaborat, care amintește într-una de linia sobră și trainică pe care s-a mișcat gîndirea Transilvaniei. Se face astfel că, sub sprinteneala liniilor și sub jocul văpselei, pictorul trădează o moștenire care purcede și se adună în el, din țărîna și cerul plumburiu al acestui scump pămînt ». « ... Icoanele țărănești pe sticlă, cioplitura pălimarilor și vâpsitul străchinilor ardeleni își capătă în pictura

⁴⁸ Se păstrează cîteva picturi religioase în colecția Hetco — Cluj. Încă din 1936, a cerut autorizația să concureze

la lucrările de pictură religioasă în bisericile arhiepiscopiei Transilvaniei.

Elenie Popea aşezarea cuvenită într-o ordine şi ierarhie a categoriilor plastice europene »⁴⁹.

În ansamblul operei — atât de diversă ca expresie picturală — lucrările cu subiecte ţărăneşti inspirate din lumea satelor ardelenţeşti, în care Elena Popea se simţea cu adevărat acasă după lungile drumeţii pe meleaguri străine, vădesc legăturile cele mai autentice ale creaţiei sale cu viaţa spirituală a poporului nostru. Este deosebit de important să remarcăm că pentru reprezentarea subiectului autohton, pictoriţa a păstrat cu consecvenţă în limbajul său expresia realistă. De altfel, însuşi locul Elenei Popea în şcoala naţională de pictură se defineşte îndeosebi prin măsura în care creaţia sa — deasupra oricăror experimente formale — şi-a tras seva din izvoarele vii ale tradiţiilor artei realiste româneşti⁵⁰.

Investigaţiile în timp asupra operei Elenei Popea vor adăuga desigur acestor însemnări documentare noi date privitoare la lucrări necunoscute, din ţară şi mai ales din străinătate. Ele vor completa astfel imaginea de ansamblu asupra creaţiei acestei pictoriţe a Ardealului, al cărei talent incontestabil şi-a căutat cu ardoare drumul propriu, menit să reprezinte sentimentele, frământările şi îndoielile unei autentice personalităţi artistice.

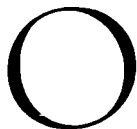
⁴⁹ MIRON R. PARASCHIVESCU, *Elena Popea* (Cronica plastică), în *Timpul*, 1940, decembrie 10, p. 2.

⁵⁰ Acad. GEORGE OPRESCU, *Consideraţii asupra studierii artei româneşti dintre cele două războaie mondiale*, în *Lupta de clasă*, 1963, nr. 10, octombrie, p. 78.

ARHITECTURA URBANĂ ROMÂNEASCĂ DIN SECOLELE AL XVIII-lea ȘI AL XIX-lea

— CRAIOVA —

de Arh. CONSTANTIN JOJA și PAUL PETRESCU *



Înrădăcinată prejudecată stăruie de multe decenii în acea ramură a istoriografiei de artă românești care se ocupă cu studiul arhitecturii, și anume că nu există o arhitectură civilă urbană românească demnă de a fi obiectul acestui studiu. Oricine răsfoiește tomurile groase publicate de fosta Comisiune a monumentelor istorice—atît de valoroase de altfel și păcat că necontinuează azi—poate observa cu ușurință că monumentele de arhitectură civilă urbană nu au intrat decît în rarissime cazuri în atenția cercetătorilor. Aceeași puțină atenție a fost acordată și arhitecturii țărănești, ca și celorlalte domenii ale arhitecturii civile: curțile și conacele boierești, construcțiile de utilitate publică, cum ar fi vechile sedii ale autorităților administrative, hanurile, poștele, băile, fîntînile, podurile. Neglijarea cvasi totală a acestor vaste domenii de arhitectură a dus în mod firesc la limitarea preocupărilor de istoriografie de artă la cercetarea doar a monumentelor de artă religioasă, și aici cu excluderea unora din cele mai interesante monumente de acest fel, cele construite din lemn.

Prejudecata și-a întins umbrele și în cîmpul activității practice, întrucît de la Mincu și pînă la cei ce au construit Casa Scînteii, adică într-un răstimp de 100 de ani, «interpretarea modernă» în direcția elaborării unui stil românesc s-a făcut pe baza folosirii aproape exclusive a moștenirii artistice oferite de monumentele religioase. La fel și în preocupările de conservare a monumentelor istorice, arhitectura civilă urbană — ca și cea rurală de altfel — ocupă un loc neînsemnat. De aceea, în vederea menținerii atmosferei istorice a orașelor noastre, ediliile nu au ca punct de sprijin decît foarte puține edificii declarate monumente istorice, și cred de aceea că acest fel de clădiri nu există în centrele urbane românești.

Din fericire ele există încă și puținul rămas este un puțin semnificativ prin mesajul de originalitate a artei constructive ce s-a dezvoltat în trecut în orașele noastre. Este cazul să spunem aici că această originalitate este deseori dublată de însușiri artistice, care le conferă o valoare cu totul deosebită. În cuprinsul unor orașe ca București, Pitești, Ploiești, Rîmnicul Sărat, Călărași, Curtea de Argeș, Slatina, Cîmpulung, din Muntenia, Rîmnicu-Vilcea, Tîrgu-Jiu, Craiova, Caracal, din Oltenia, Babadag, Sulina, Constanța, Tulcea, Măcin, din Dobrogea, Iași, Botoșani, Suceava, Tecuci, Roman, Tîrgu-Ocna, din Moldova, se întîlnesc ansambluri constructive de maxim interes arhitectonic. Anume nu am pomenit de valorile arhitecturii urbane ale Transilvaniei, pentru că acestea, grație unei tradiții încheiate în literatura de specialitate, au izbutit să atragă mai ușor atenția Comisiunii și Direcției monumentelor istorice. Această tradiție a stat de altfel și la originea prejudecății de care vorbeam mai sus: pentru istoricii de artă de la sfîrșitul secolului al XIX-lea și din prima jumătate a secolului al XX-lea, valorile arhitectonice își căpătau consacrarea și recunoașterea numai prin încadrarea lor în stilurile bine statornicite ale Europei; ne gîndim mai ales la romanic, gotic, Renaștere, baroc și ceva mai puțin la neoclasicismul de diferite nuanțe. Formați în această viziune proprie Occidentului, la care firește se adaugă și amintirea glorioasei arte a Bizanțului, primii noștri

* Fotografiele au fost executate de Nicolae Ionescu.

istoriografi de artă au eliminat aproape automat întreaga moștenire arhitectonică urbană autohtonă. Ei nu au observat, poate pentru că trăiau în mijlocul ei, că această moștenire ne salva tocmai de la încadrarea în fronturi artistice străine și dădea orașelor noastre un farmec și o atmosferă inimitabile, singurele capabile să impună recunoașterea unui aport românesc original în construcția de opere civile. Pentru călătorul ce vine din Apus, aspectul orașelor românești este o adevărată revelație. Locul unui gotic târziu și al unei Renașteri și al unui baroc de iz evident provincial, așa cum se întilnesc în orașele din părțile răsăritene ale Europei Centrale (Ungaria, Cehoslovacia, Polonia), zone periferice ale stilurilor occidentale, este luat de o arhitectură originală, particularizată prin caracterul ei fundamental deschis, în care ecourile Bizanțului și Occidentului sînt atenuate puternic de un simț constructiv local prin rădăcinile sale și topite într-o creație arhitectonică nouă.

De abia în lucrările din ultimii ani, se acordă o atenție ceva mai mare arhitecturii civile urbane, așa cum se vede în lucrările lui Virgil Vătășianu, Grigore Ionescu, precum și în unele lucrări de arhitectură populară în care alături de case țărănești se prezintă și exemplare de case orașenești. Tocmai pentru a face cunoscute asemenea exemplare, ignorate pînă azi, vom încerca să prezentăm arhitectura civilă urbană din cîteva orașe. Începem cu Craiova în care această zestre este deosebit de bogată și despre care nu s-a scris decît cu totul sporadic.

★

Ca oraș, Craiova este menționată în documente de la sfîrșitul secolului al XV-lea, iar un logofăt al lui Mihai Viteazul spune despre ea la 1596 că este «un oraș mare, împoporât și plin de tot belșugul»¹. Izvoare mai vechi, de pildă cele ale cronicarilor sîrbi folosite de Hasdeu², îl menționează însă ca oraș însemnat deja pe la 1330, disputat fiind de Alexandru Basarab și Ștefan Dușan. Iar la 1395, Craiova a fost martora vestitei bătălii date de Mircea cel Bătrîn la Rovine, lucru menționat în unele anale raguzane³.

Sigur însă că dezvoltarea sa arhitectonică, mai ales din punctul de vedere care ne preocupă, nu prezintă interes, date fiind condițiile istorice, decît din secolul al XVIII-lea înainte. Cam din această vreme, deși se poate și de la sfîrșitul secolului al XVII-lea, dăinuie pînă azi ruinele uneia din cele mai mari clădiri ale Craiovei acelei epoci. Este vorba de așa-numitul «Han nemțesc», de fapt ctitorie a lui Constantin Brîncoveanu și posesiune a mănăstirii Hurezul, pe care August Pessacov, care a mai văzut zidurile ruinate în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, o descrie astfel: «o curte vastă de vreo două sute de metri lungime, pe vreo 50 metri lățime cu o sumă de ruine de case, magazine, cazemate boltite ... La mijlocul acestor ziduri, pe ambele laturi și despre apus și răsărit, se afla cîte o poartă mare, cu turnurile patrute deasupra, și în mijlocul curții, împărțind-o în două, o a treia»⁴. O descriere asemănătoare este făcută și de ofițerul austriac Friedrich Schwanz, care lucrase în Oltenia la începutul secolului al XVIII-lea și care redactase celebra hartă a acestei provincii în 1722: «Acea clădire fiind despărțită în trei părți, eu le socot curți sau piețe, din care una a fost cu case boierești, pentru cuartiruirea domnească, cînd domnule ducea acolo la bilci, a doua cu prăvălii împrejur, pentru neguțători și pentru depozitele lor, unde, în mijlocul pieții era un foișor sau vilă, care servea neguțătorilor ca un local de bursă; a treia a fost pentru oamenii de rînd și tot acolo fuseseră grajdurile»⁵.

Această clădire de dimensiuni mari, din care azi se pot vedea doar resturi puțin concludente, se afla situată în chiar inima vechii Craiove, inimă ce a rămas pînă azi centrul ei comercial, constituind ceea ce în trecut se chema «Tîrgul». Acesta este azi «Piața veche»

¹ N. IORGA, *Orașele Olteniei și mai ales Craiova pe pragul vrémilor nouă (1760–1830)*, în *Arhivele Olteniei*, IV, 1925, nr. 20, p. 275–294, citat de Anastase Georgescu, *Craiova, cercetări istorice, Partea I, Tîrgul Craiovei*, Craiova 1936, p. 36.

² BOGDAN PETRICEICU HASDEU, *Originile Craiovei. 1230–1400. Biserica Sf. Dumitru. O tradițiune oltenă și o tradițiune bândăfeană ...*, București, 1878, p. 60.

³ *Copioso ristretto degli Annali di Ragusa di Giacomo di Pietro Luccari*, Ragusa, 1790, citat de Anastase Georgescu,

Craiova, cercetări istorice, I. Tîrgul Craiovei, 1936, p. 35.

⁴ AUGUST PESSACOV, *Schițe din istoria Craiovei*, ed. a II-a, Craiova, 1914, p. 21.

⁵ *Documente privitoare la istoria românilor culese de Eudoxiu Hurmuzachi*, IX, 1, p. 631: Friedrich Schwanz «... wo in der Mitte des Platzes ein hoher (Feyeschor) i. c. Sommerhaus, ...» (tradus de Al. Vasilescu în *Arhivele Olteniei*, nr. 29–30, p. 11).

aflată în mica vâlcea cu nume ciudat Elca, în preajma căreia se încrucișează din vechime o mulțime de drumuri importante, formînd ceea ce se numea pînă tîrziu în secolul al XX-lea « Răscruciul mare ». Aici se întîlneau drumurile Cîmpului și Dunării venind de la Dii (Vidin) și Oreava (Oreahova, Rahova) cu drumul Muntelui sau al Muierii ducînd pe Amaradia și Gilort unul, iar altul pe Olteț și spre Loviște, cu drumul Mehedinților spre Cerneți și cu cel al Bucureștilor și al Caracalului.

Cu vremea, îndesîndu-se populația, s-a constituit și « Tîrgul de afară » lîngă care se încrucișau prelungiri sau variante ale acestor drumuri, dînd naștere « Răscruciului mic ».

Cele două « Răscruciuri » sînt punctele de maximă concentrare urbanistică ale vechii Craiove ele putînd fi ușor identificate și astăzi. În jurul acelor puncte nodale s-a încheiat în decurs de trei-patru secole schema stradală a orașului de azi. Pînă foarte tîrziu, a doua jumătate a secolului al XIX-lea, această schemă e definită de prezența a două structuri esențialmente diferite prin funcție și alcătuire: cartierul comercial (« tîrgul ») incluzînd ambele răscruciuri, și cartierul am spune rezidențial (« mahalalele »). Acestea din urmă erau formate din vaste curți și locuri virane sau grădini și vii înconjurînd curțile boierești și locuințele negustorilor. Mulțimea acestor spații neclădite a impresionat și pe un călător tîrziu, ca acel von Gauting care pe la 1836 scria: « Craiova are multe case frumoase care sînt răspîndite printre cele mai mizerabile bordeie și care, cele mai multe, nu sînt înconjurate cu grădini frumoase, ci cu locuri pustii pline de mărăcini »⁶. Structura laxă a mahalalelor contrastează evident cu cea strînsă, îngrămădită, a centrului comercial, în care loturile înguste de proprietate erau cuprinse între cîte două străzi paralele, una principală pe care se deschideau « bolțile » (prăvăliile) cu tarabele ieșite în uliță, și una secundară, « uliță de dos », în care dădeau acareturile și depozitele prăvăliașilor. Aceste străzi « de dos » se pot vedea perfect și azi în centrul comercial al Craiovei, care fără această împărțire funcțională a ulițelor sale înguste nici nu poate fi înțeles de cercetător.

Mahalalele au crescut mai ales printr-o crescînd afluență a boierilor care își clădeau reședințe urbane, pe lîngă cele de pe lîngă conacele și curțile rurale. Ei încep a-și clădi case somptuoase poate chiar din secolul al XVI-lea, cînd Craiova devenise reședința marilor bani olteni.

În modul acesta în Craiova se pot distinge trei mari categorii de case, după originea și destinația lor: case boierești, case negustorești și case țărănești. Prezența acestora în mediul urban nu trebuie să ne surprindă. Ca în toate orașele românești, arhitectura țărănească este prezentă, constituind o legătură fericită între construcțiile rurale și urbane, asigurînd o unitate de stil remarcabilă a celor două medii diferite, prin dezvoltarea programului constructiv țărănesc și prin adaptarea lui la nevoile orășenești. La fel stau lucrurile și în Cîmpulung-Muscel de pildă, și în Botoșani, și, mai ales, în București, unde pînă azi în perimetrul extra-central al orașului se pot identifica construcții de tip rural.

La începutul secolului al XIX-lea mulțimea caselor boierești era apreciabilă în Craiova. Ele vor fi fost cu mult mai multe în secolul anterior, ținînd seama de faptul că în primii ani ai veacului al XIX-lea — precis la 1802 —, cînd orașul cade pradă incendiilor și devastărilor « pazvangiilor », descrieri contemporane, după ce jelesc arderea Craiovei ce « se împodobise cu căși mari și bolte frumoase », enumeră pe cele scăpate și acestea nu sînt puține și dintre cele mai mari și importante: « au scăpat casele Brăiloiilor, ale Glogoveanului, ale Bengescului, ale Jiianului, ale lui Farfara, ale Prâscoveanului, ale lui Știrbei, ale lui Giano-glui ... »⁷. Pe o schiță întocmită după planuri de la începutul aceluiași secol⁸ se pot distinge încă o serie de mari curți și case boierești; ale Argetoienilor (două curți), Izvorenilor, Socoleștilor, Golfinenilor, Săuleștilor, Zătrenilor, Murgășenilor, Gigirților, Găneștilor, Călineștilor, Bibeștilor, Filișenilor, Poienarilor etc. Multe din acestea ființează și azi, formînd ansambluri constructive de un deosebit interes istoric și arhitectural. Un studiu amănunțit

⁶ G. BOGDAN-DUICĂ, *Craiova de odinioară după călători străini*, tradus din *Reise nach dem Orient vom Eremiten von Gauting 1836—1837—1838*, Stuttgart, 1839, în *Arhivele Olteniei*, III, 1924, nr. 11, p. 8—12.

⁷ N. IORGA, *Scrisori de boieri și negustori olteni și munteni*

către casa de negoț sibiiană Hagi-Pop, publicate cu note genealogice asupra mai multor familii, în *Studii și documente cu privire la istoria românilor*, vol. III, București, 1906, p. 115.

⁸ ANASTASE GEORGESCU, *Craiova, cercetări istorice. I. Tîrgul Craiovei, Craiova*, 1936.



Fig. 1. — Casa Glogoveanu, clișeu Paul Petrescu.

al acestei arhitecturi ar fi de mare folos pentru reconstituirea unor aspecte necunoscute din istoria arhitecturii românești.

Așa după cum am spus, casele boierești sînt localizate în zonele cu structură laxă a orașului, ele fiind de regulă construite în mijlocul unor mari întinderi de teren pe care se ridicau acareturi și care cuprindeau și grădini și livezi vaste. Demn de remarcat este faptul că aproape toate aceste așezări sînt plasate la nord de principala axă urbanistică a Craiovei orientată est-vest, formată din Ulița Precistei, urmașa vechiului Drum al Bucureștilor. Acest ax alcătuind miezul dens al orașului este caracterizat de fărîmițarea terenului în loturi extrem de înguste, perpendiculare pe ax, formînd ansamblul comercial. La sud de ax sînt plasate doar casele zise « ale Băniei » de fapt case Basarabești, construite în epoca lui Brîncoveanu.

În categoria caselor boierești o primă grupă o formează construcțiile aparținînd marilor feudali, adevărate palate, cum sînt cele ale boierilor Basarabești (Casa Băniei) sau ale Glogovenilor. Impunătoare prin monumentalitate și prin vastitatea programului funcțional, cele două palate sînt desigur diferite ca stil arhitectonic. Primul se leagă nemijlocit de construcțiile epocii brîncovenești, în timp ce cel de-al doilea este de o factură neoclasică grefată pe tradiția locală reprezentată atît prin elemente de plan, cît și pe elemente de elevație (parterul scund). În această grupă pot fi incluse și alte clădiri rezidențiale, în care alături de elementele de bază tradiționale îmbrăcate în fațade neoclase apar și curioase reminiscențe orientale (curioase prin rezolvare și alăturare), ca acel sacnasiu de lemn suspendat pe coloane metalice lipit de o tipică fațadă cu ancadrame și panouri de stucatură neoclasică, al unei case boierești din centrul orașului.

O a doua grupă este formată din reședințele boierești alcătuite din două corpuri distincte de clădiri: prima de factură neoclasică, avînd planul caracteristic (sală mediană și patru încăperi grupate două cîte două, plan repetat la etaj), servind drept locuință propriu-zisă, a doua fiind o anexă pentru bucătărie, băi, odăi de servitori, construită în forma unei aripi (tot parter cu etaj) cu un pridvor acoperit cu geamuri de-a lungul a patru pînă la zece camere așezate liniar și retrase de la fața corpului principal (Casa Otetelișanu).

Grupa a treia a caselor boierești este alcătuită din construcțiile mai modeste, dar legate direct de tradiția arhitecturii țărănești, ale caselor cu foișor, cum este casa Geblescu. Planul dezvoltat (sală mediană și șase încăperi laterale) are la spatele clădirii un element indicînd existența unui sacnasiu. Foișorul, construit pe gîrliciul unei pivnițe mari, are trei stîlpi de lemn la fațadă, îmbrăcați în tencuială, precum și scară de acces laterală. Menționăm că seria caselor cu foișor se continuă și în mediul negustoresc de mai tîrziu, exemplare de acest fel chiar, acoperite cu olane, mai întîlnindu-se înspre bariera Caracalului.

Categoria caselor aparținând păturilor mijlocii, negustorilor și meșteșugarilor, cu un cuvânt al timpului «tîrgoveților», este mare și complexă în același timp. Și aici studiul de

Fig. 2. — Casa Geblescu. Plan parter. Relevu C. Joja.

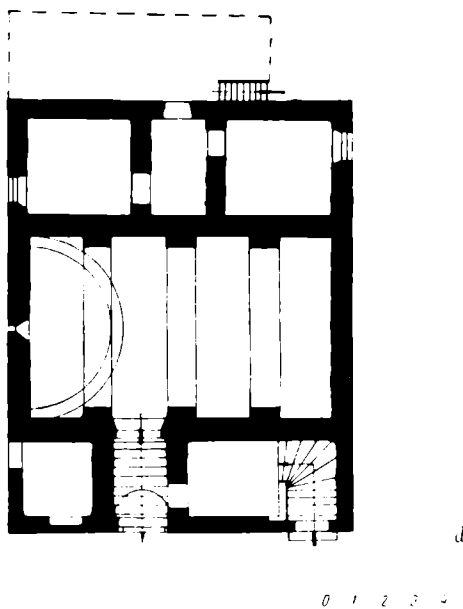
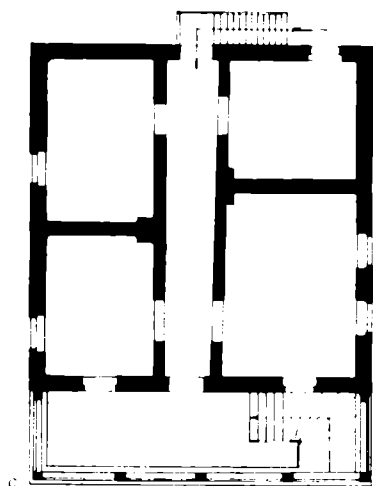
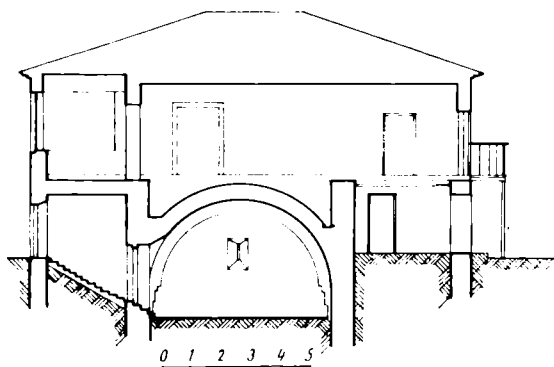
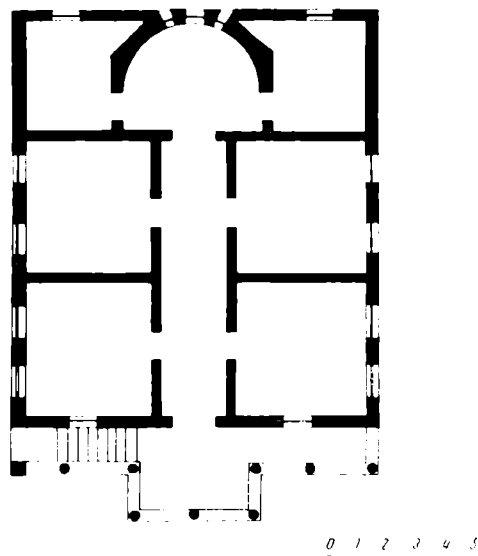


Fig. 3. — Casa Gheorghiu. a) Fațada principală; b) secțiune; c) plan parter; d) plan subsol. Relevu arh. I. Atanasescu.

detaliu lipsește, de aceea ne vom mărgini la o încercare de clasificare pe criterii de ordin plastic mai degrabă, decât pe cele de ordin funcțional și mai ales social.



Fig. 4. — Ulița comercială. Fațade.
Clișeu Paul Petrescu.

O primă grupă în cadrul acestei categorii este aceea a reședințelor negustorilor bogați, reședințe retrase din cartierul comercial și avînd afinități prin felul amplasării (în mijlocul unui teren mare) cu casa boierească. Așa este casa Gheorghiu (sfîrșitul secolului al XVIII-lea) a cărei fațadă reproduce aidoma fațada caselor țărănești de Argeș — Muscel, cu un parapet masiv în care se deschid ușa scării de acces și ușa gîrliciului pivniței, și cu un registru superior, ușor ritmat de stîlpi de lemn uniți însă prin geamuri cu cercevele înguste, formînd un geamlîc continuu. Este poate unul din cele mai tipice și convingătoare exemplare de casă negustorească ce continuă nemijlocit, și bineînțeles la o scară amplificată, casa țărănească românească. Prin proporții, prin linia coamei acoperișului, prin rigoarea compozițională, casa Gheorghiu este unul din cele mai remarcabile exemplare de arhitectură urbană românească.

De un caracter diferit, în aspectul său de azi, ne pare a fi casa Coțofeanu (din preajma Glogovenilor). Un soclu masiv de cărămidă, adăpostind o pivniță cu geamuri înguste, susține un parter ce are la fațadă doar un geamlîc parțial (pe un colț). Ușa dă direct pe o mică platformă de scînduri, la care se accede pe o scară de lemn. Streașina, foarte lată, adăpostește intrarea și scara. Unele incongruențe ale fațadei ne îndeamnă să considerăm posibile modificări timpurii ale acestei interesante case din secolul al XVIII-lea.

Marea majoritate a caselor de negustori și de meșteșugari erau însă construite în centrul comercial al orașului. Construite pe loturi foarte înguste, în așa fel ca fiecare negustor să aibă fațadă la uliță, casele negustorești se dezvoltă în adîncime. Lipite între calcane, fapt de neînlăturat în condițiile densității constructive din centru, casele acestea, servind drept locuință și prăvălie, sau locuință și atelier, iar uneori servind și drept case de raport sub forma închirierilor, sînt plasate în lungi curți interioare deasupra cărora se deschid geamlîcuri de lungimi impresionante uneori (20 — 40 metri) contrastînd cu fațadele, ale căror deschideri totale sînt cîteodată doar de trei metri. Strînse una într-alta, prăvăliile (« bolțile») se țineau lanț, doar din loc în loc se lăsa cîte o « ulicioară » de cîte un metru sau doi lățime peste care se închideau aproape atingîndu-se caturile de sus. Aceste ulicioare sau ganguri se pot vedea pînă azi în centrul Craiovei. Fără îndoială că sistemul construcției etajului în consolă vine din Orient prin intermediul meșterilor de binale sud-dunăreni, între care aromânii și românii din părțile Crainei și Timocului vor fi fost foarte numeroși. Ca și în celelalte aspecte ale arhitecturii craiovene, aceste etaje în consolă de aspect oriental au fost cu vremea înlocuite, amintirea lor fiind păstrată doar de geamlîcurile construite și ele tot în consolă.

Fig. 5. -- Case de pe ulița comercială cu geamlîc în consolă. Clișeu Paul Petrescu.



În timp ce curțile foarte lungi adăposteau geamlîcurile servind drept galerii de circulație, fațadele acestor case negustorești, așa cum au rămas ele pînă la noi datînd cele mai multe din ultimele două treimi ale secolului al XIX-lea, au îmbrăcat formele neoclasicului, iar uneori ale neogoticului. Așa se face că străzile comerciale craiovene prezintă două aspecte ce la prima vedere par contradictorii: axul principal, Ulița Precistei, se înfățișează pe o parte și pe alta ca o succesiune de mici prăvălii, parter cu etaj, avînd o arhitectură atrăgătoare, am spune grațioasă, demnă de luat în considerare pentru valorile ei expresive, pentru finețea și ingeniozitatea profilelor, a culorilor pastelate, a rezolvării totale arhitecturale în fațade de circa patru metri lățime, fațade de evidentă inspirație neoclasică; axul principal pe care se deschid fațadele construcțiilor este flancat pe ambele părți la o distanță de circa 80 de metri de cîte o stradă paralelă pe care se deschid curțile lungi; sînt pomenitele «ulițe de dos» oferind aspectul pitoresc al îngrămădirii de geamlîcuri, acareturi, magazine, depozite. Sînt, după cum am spus, înfățișări ce ar părea contradictorii, dar care de fapt sînt complementare, fiind expresia unității funcționale a triplelor artere comerciale.

Negoțul craiovean a cunoscut o mare înflorire în ultimele două secole, lucru ce a condus și la edificarea unor construcții mai importante decît cele menționate și dintre care multe reprezentau evoluția lentă și transformarea treptată a vechilor tarabe așezate pe «isnafuri» (bresle) ale Tîrgului vechiu și ale celui «de afară» grupate în jurul celor două «Răscruciuri». Mari negustori lipsani și brașoveni, companiști aromâni și «chiproviceani» între care se găseau de asemenea români, au înființat și au dezvoltat case de negoț importante, pentru care s-au clădit construcții corespunzătoare. Intensa circulație a oamenilor de afaceri a determinat și clădirea a numeroase «hanuri», începînd cu cel foarte vechi al Hurezului, zis și «nemțesc», precum și cu Hanul Poroineanu, datînd din secolul al XVIII-lea, și continuînd cu hanurile Chintescu, Puțoreanu, Hanul Doctorului, Hanul Stoica și terminînd cu cel ce a devenit mai tîrziu hotelul Metropol. Arhitectura caselor de negoț importante, precum și a hanurilor, constituind cea de-a treia grupă oferă unele dintre cele mai interesante exemple de interpretare originală, autohtonă, a unuia din elemen-

tele constructive importante prin funcția și rezolvarea sa : geamlicul. Ceea ce am constatat și la unele case boierești, precum și la cele ale negustorilor bogați, anume închiderea cu geamuri



Fig. 6. — Hotel Metropol. Vederea interioară a unei aripi. Clișeu C. Joja.

a galeriilor deschise ce-și au originea în prispele și pridvoarele țărănești, se întâmplă la exemplarele mari pe dimensiuni ample, conferindu-le o netăgăduită monumentalitate.

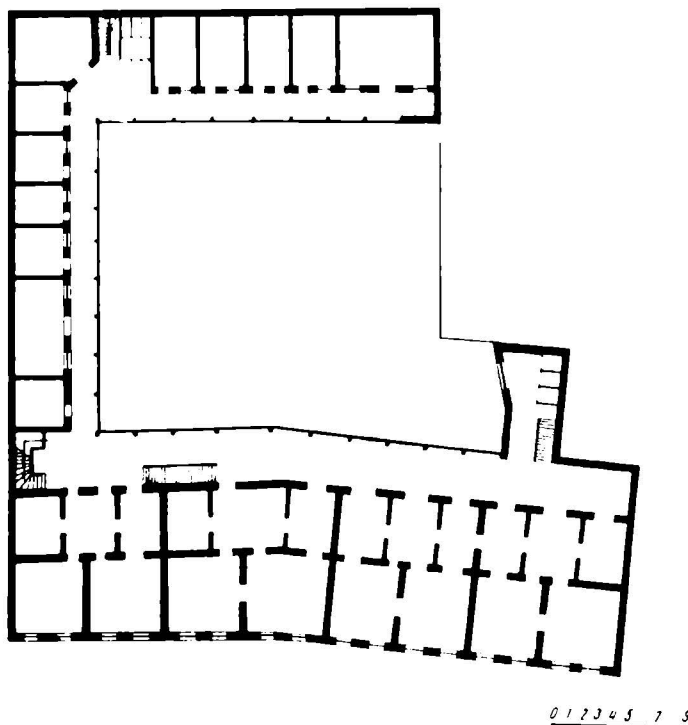


Fig. 7. — Hotel Metropol. Plan etaj I, faza 1868. Relevu C. Joja.

Variată în monumentalitatea ei, fără să recurgă la o decorație abundentă, ci limitându-se la impactul pur al registrelor de reflex întinzându-se pe fațade de 40–50 de metri pe două

și trei nivele, această arhitectură urbană românească este de un interes deosebit, sugerînd posibilitățile de dezvoltare a acesteia într-o concepție de cel mai actual modernism. Am putea spune că este vorba de fapt de o arhitectură « premodernă » dezvoltată la mijlocul secolului al XIX-lea, răspunzînd unor certe necesități funcționale. Liniatura fundamentală riguros orizontală, paralelismul tuturor elementelor, fermitatea continuității registrelor au ca rezultat o imensă suprafață vitrată, în care reflexele conferă adîncime de volum, contribuind la crearea unei impresii aeriene de spațiu străveziu ca în cele mai noi realizări ale arhitecturii universale. Particularitățile formale ale acestei arhitecturi decurg din utilizarea aritmică a



Fig. 8. — Hanul Puțureanu. Curtea interioară. Clișeu Paul Petrescu.

stîlpilor de zidărie ai parterului, din extrema varietate a pridvoarelor, din urmărirea denivelărilor de teren prin ruperea cornișei, din lipsa balustradelor de zidărie sau de tablă. Registrul de reflex este pus în contact direct cu albul zidăriei parterului, iar continuitatea suprafețelor vitrate pe verticală este asigurată de panourile de lemn vopsit, fără umbre puternice și fără alt desen în afara tăbliilor dreptunghiulare. Legătura compozițională a fațadelor urbane craiovene cu fațadele caselor țărănești este dată de prezența arhitecturii pe stîlpi și grinzi, elemente ce-și păstrează întreaga pondere prin repetarea liniaturilor orizontale și verticale. Această arhitectură simplă, clară, unitară nu are nimic din frămîntarea volumelor arhitectonice balcanice. Principiul de bază al acestei arhitecturi este fără îndoială monumentalitatea realizată cu mijloace expresive de o mare stringență geometrică. În acestea stau potențele ei de interpretare contemporană.

A treia categorie a arhitecturii din orașul Craiova o constituie casa țărănească transplantată în mediul urban. De foarte multe ori ea și-a păstrat intacte caracteristicile constructive, modificarea esențială intervenind pe de o parte în redimensionarea ei, iar pe de altă parte în înzestrarea ei cu pridvor. Și aici, firește, se pot distinge cîteva grupe. Am menționa în primul rînd prezența în chiar inima comercială a Craiovei a unui exemplar de casă

pe jumătate îngropată în pământ reprezentînd fără îndoială unul din cele mai vechi straturi ale arhitecturii locale sud-oltenesti. În al doilea rînd ar putea fi citate casele construite la nivelul solului, cu prispă liberă, deschisă, sprijinită pe stîlpi și adăpostită sub o streșină foarte largă. În al treilea rînd ar fi casele în care se poate observa trecerea de la planul drept-

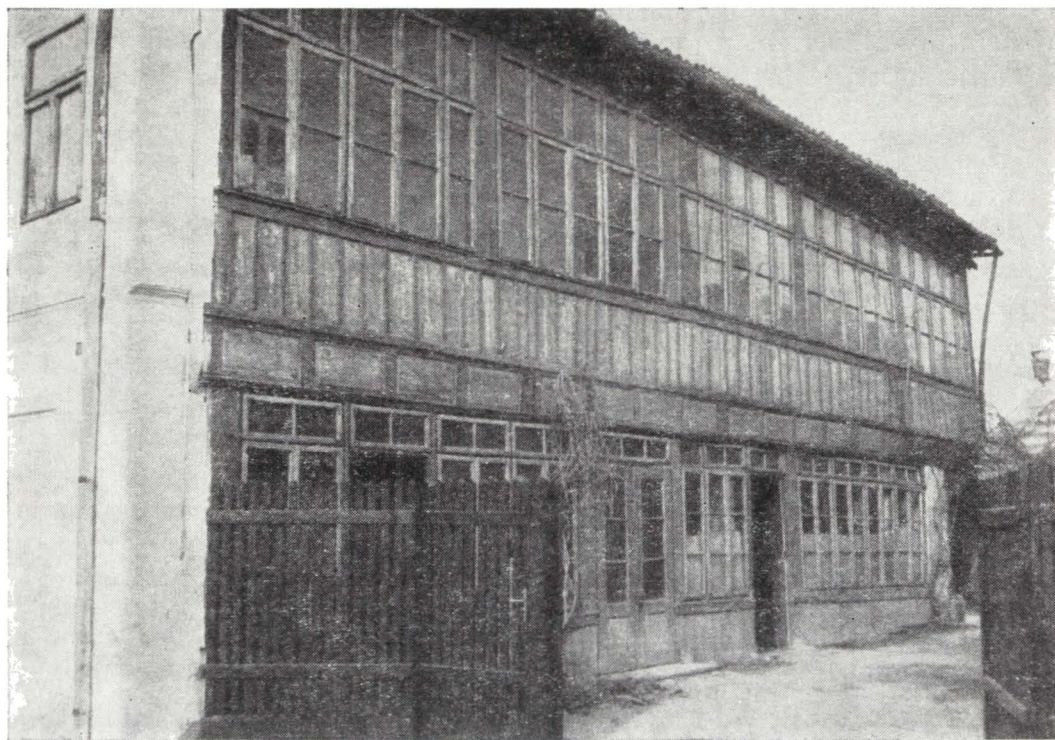


Fig. 9. — Casa Gătejescu. Clișeu C. Joja.

unghiular alungit la cel cu tendință spre pătrat rezultat din dublarea planului țărănesc inițial (sală mediană cu două încăperi). La aceeași grupă se remarcă închiderea prispei cu geamuri. Este un indiciu sigur de urbanizare. În sfîrșit, în al patrulea rînd, sînt casele în care dezvoltarea a mers pe verticală, trecîndu-se la adăugarea unui etaj peste parterul scund și închiderea

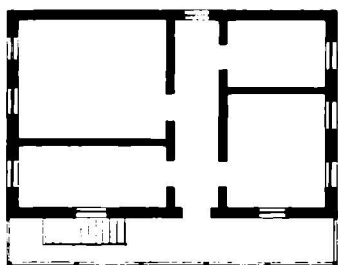


Fig. 10. — Casa Gătejescu. Plan parter.
Relevu C. Joja.

cu geamlîc a ambelor nivele. Sîntem deci de acum în fața unei urbanizări totale, acest grup înscriindu-se în peisajul citadin ca atare. Ca și la celelalte categorii menționăm și aici lipsa studiilor de detaliu, în prezentarea de față neputînd fi vorba decît de o « introducere » în materia atît de variată, plină de neprevăzut și în esență necunoscută a arhitecturii urbane craiovene. Această arhitectură nu trebuie însă numai cunoscută; ea trebuie și folosită în acțiunea de proiectare, pentru a păstra și restitui orașelor românești caracterul lor specific, expresie a unei spiritualități profund originale, ce se poate dispensa de tot felul de importuri eterogene. Și, bineînțeles, monumentele acestei arhitecturi trebuie păstrate prin grija celor ce se ocupă de conservarea trecutului nostru arhitectonic.

CUM SE CONSTRUIAU BISERICILE ÎN ȚARA ROMÂNEASCĂ ȘI MOLDOVA ÎN SECOLUL AL XVII-LEA — PRIMA JUMĂTATE A SECOLULUI AL XIX-LEA

Despre modul cum se construiau lăcașurile religioase în evul mediu în Țara Românească și Moldova cunoștințele noastre sînt în general destul de sumare, deoarece nu ni s-au păstrat prea multe izvoare care să ne dea știri amănunțite despre aceasta. Cele mai vechi informații în acest domeniu le căpătăm din pisaniiile unor biserici sau mănăstiri, în care se consemnează uneori — alături de numele ctitorilor, care nu lipsesc niciodată, — și numele « ispravnicilor » acestor lăcașuri.

Ispravnicii sînt menționați în numeroase pisanii ale bisericilor și mănăstirilor construite în secolul al XVII-lea și în prima jumătate a celui următor, cei mai mulți în inscripțiile ctitoriilor lui Matei Basarab și Constantin Brîncoveanu. Dintre ctitoriile domnești ale căror pisanii ni s-au păstrat și ai căror « ispravnici » ne sînt astfel cunoscuți amintim aci: m-rea Lăculețe (1645—1646), ispravnic jupan Tudor; m-rea Plătărești (1646), ispravnici Albul clucerul și, după moartea acestuia, Mitrea pitarul; m-rea Drăgănești (1647), Badea căpitanul; m-rea Pinul (1647—1648), Radu căpitanul din Buzău; m-rea Brebu (1650), Mogoș căpitanul și Antonie postelnicul; biserica Sf. Nicolae-Tîrgoviște (1653), Stanciu portar; m-rea Măxineni, Radu mare căpitan « ispravnic și mult ostenitor și îndemnător » și Lupu (logofătul) de la vistierie al doilea ispravnic (toate cele de pînă acum sînt ctitoriile lui Matei Basarab)¹; biserica lui Gr. Ghica din Dragoslavele (1661), Hagi Ghioca fost mare șetrar²; biserica mitropoliei din București, jupan Șerban³; m-rea Hurezi (1691—

1695), Pirvu Cantacuzino mare stolnic și, după moartea acestuia, Cernica Știrbei fost mare armaș; la paraclis (1696—1697) a fost ispravnic Ioan arhimandritul; m-rea Mamul (1696), Tănăsie Măldărescu ceauș și Badea pîrcălăbul de curte; biserica Sf. Gheorghe-București (1698), Ianache Văcărescu mare agă; refacerea m-rii Brîncoveni (1699), Radu Golescu mare comis; biserica Sf. Ioan (Grecesc)—București (1703), Gheorghe Băjescu mare căpitan de dorobanți; m-rea Sf. Sava-București (1709), Radu Dudescu mare sluger (ultimele șase sînt ctitoriile lui C. Brîncoveanu)⁴; m-rea Dintr-un Lemn (reparații, zugrăvire, 1715), Ioan arhimandritul m-rii Hurezi, care a fost ispravnic și la construirea m-rii Surpatele (1706) de către doamna Marica, soția lui C. Brîncoveanu; m-rea Văcărești (1722), Manolache mare clucer, Matei Mogoș fost mare agă și Iane mare cupar; la zidirea paraclisului (1736) a fost ispravnic egumenul m-rii, Anania al Betleemului; biserica Foișor-București (1745), Pascale mare căpitan de seimeni; m-rea Pantelimon (1750), Sandu Bucșenescu mare clucer de arie⁵.

Precum vedem, ispravnicii se întîlnesc la lăcașurile religioase construite de la jumătatea secolului al XVII-lea pînă la mijlocul celui următor.

Amintim aci că și ctitoriile înălțate de domnii Țării Românești în afara hotarelor acesteia erau executate tot prin intermediul ispravnicilor. Astfel, biserica din Porcești, ctitoria lui Matei Basarab (1653), a avut ca ispravnici pe Tămaș beciarul, Ion logofătul și Radu postelnicul, iar la biserica Sf. Nicolae din Făgăraș, ridicată cu mijloacele materiale

¹ N. IORGA, *Studii și documente*, XV, p. 6, 45, 89, 97 și 279, și *Inscripțiile medievale ale României*, vol. I, București, București, 1965, p. 481 (prescurtate în continuare *Inscripții București*).

² N. IORGA, *Inscripții*, I, p. 139.

³ *Inscripții București*, p. 259.

⁴ N. IORGA, *Inscripții*, I, p. 172 și 184—186 și Arh. st. Buc., m-rea Hurezi, XXV/8, *Inscripții București*, p. 379, 417 și 484 și N. IORGA, *Studii și doc.*, XV, p. 73. Vezi și *Revista istorică*, 1932, p. 274.

⁵ N. IORGA, *Inscripții*, I, p. 182 și 183 și *Inscripții București*, p. 453, 441, 365 și 383.

ale lui Constantin Brîncoveanu (1698), a fost ispravnic Neagoe Rădescu pitarul⁶.

Trebuie să arătăm însă că nu numai ctitoriile domnești se realizau prin intermediul ispravnicilor, ci și construcțiile civile făcute cu cheltuiala domnilor. Astfel, la refacerea curții domnești din București de către Matei Basarab (1640) a fost ispravnic Radu Staico Popescu mare agă; la repararea băii domnești din Tirgoviște de către același domn, Gheorghe Caridi al doilea vistier, iar la refacerea curții domnești din Tirgoviște de către Constantin Brîncoveanu ispravnic a fost Mihai Cantacuzino mare spătar, unchiul domnului⁷.

Ispravnicii sînt amintiți mai rar și în inscripțiile unor cruci de piatră înălțate de domni în aceeași perioadă. Astfel, faimoasa cruce numită «a jurămintului» din Cîmpulung, ridicată de Gheorghe Duca, a avut ca ispravnic pe Andrea (județul orașului), iar pisania crucii făcută de Constantin Brîncoveanu la Podul Dimboviței (1711) amintește ca ispravnic pe Alexandru Vilsănescu șufarul⁸.

Deși cei mai mulți ispravnici apar în pisanile ctitoriilor și construcțiilor domnești, ei nu lipsesc însă nici la unele ctitorii boierești, îndeosebi la acelea ale marilor boieri. La aceste ctitorii de regulă nu se trece în pisanie și numele ispravnicului (vezi, de pildă, pisania bisericii din Potlogi, 1683, ctitorită de C. Brîncoveanu ca mare spătar, sau pe aceea a bisericii de la Mogoșoaia, 1688, ridicată de același pe cînd era mare logofăt)⁹.

Asemenea ctitorii boierești la care cunoaștem și numele ispravnicilor sînt destul de puține. Dintre ele amintim: biserica din Dobreni (1646), construită de Constantin mare serdar (viitorul domn Constantin Șerban), ispravnic Vlad logofătul; biserica Sf. Dumitru-Tirgoviște, ctitorită de Buzinca mare sluger, ispravnic popa Arsenie; biserica Sf. Nicolae-Simuleasa din Tirgoviște, a lui Mirco mare căpitan de sirbi (1654), ispravnic Stănimir; biserica Colțea-București a lui Mihai Cantacuzino spătarul (ante 1698), ispravnic Mihai negustor; biserica Crețulescu-București, ctitorită de Iordache Crețulescu mare logofăt (1722), ispravnic Pirvan Loloescu logofăt; biserica Ienii-București, a lui Pană Negoescu mare logofăt (1724), ispravnic Mihai logofăt; schitul Maicilor-București, ctitoria Tatianeii monahia (1726), Pascali mare căpitan de seimeni (cel care a fost apoi ispravnic și la biserica Foișor); biserica Domnița Bălașa-București, ctitoria domniței Bălașa, fiica lui C. Brîncoveanu (1751), ispravnic Sandu logofăt¹⁰. Ctitoriile boierești cu ispravnici datează tot de la mijlocul secolului al XVII-lea pînă la jumătatea celui următor.

⁶ N. IORGA, *Studii și documente*, XIII, p. 95 și 152.

⁷ Doc. din 18 iulie 1652 și 20 aprilie 1642 (Acad. Rom., CCCXCVII/49, Arh. st. Buc., m-rea Căldărușani, IX/1 și R. GRECEANU, *Viața lui Constantin Vodă Brîncoveanu*, București, 1906, p. 47.

⁸ N. IORGA, *Studii și documente*, XV, p. 103–104.

⁹ *Ibidem*, p. 5 și 47.

¹⁰ N. IORGA, *Inscripții*, I, p. 89; *idem*, *Studii și documente*, XV, p. 88–90 și *Inscripții București*, p. 101, 230, 255, 269 și 365.

În unele pisanii din secolele XVII–XVIII cuvîntul ispravnic este înlocuit cu alți termeni, care înlesnesc înțelegerea rolului jucat de ispravnici. Astfel, în pisania bisericii din Fierăști, ctitorită de doamna Elina, soția lui Matei Basarab, și de fratele ei, Udriște Năsturel (1643–1644), se spune că «a fost pristav la lucru Mamont, fiul lui Barbu din Netezești», iar în pisania bisericii Schitul Măgureanu din București, clădită de Mihai Cantacuzino mare vistier (1756), se amintește că a fost «ostenitor» egumenul Sofronie de la mănăstirea Sărindar¹¹. În a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, cuvîntul ispravnic este înlocuit uneori cu «epistat», cum li se spune celor doi boieri aleși de domn «din craioveni» ca să construiască casele domnești din Craiova, la 1776¹².

Ce sînt acești ispravnici și ce rol joacă ei?

În Țara Românească, toate poruncile și hrisoavele domnești, începînd din secolul al XV-lea, aveau cîte un ispravnic. Acesta era dregătorul sau boierul care aducea la îndeplinire porunca domnească respectivă, cel care o punea în practică sau o «isprăvea»¹³.

De la poruncile domnești privind guvernarea statului feudal, termenul de ispravnic a trecut apoi și în domeniul construcțiilor¹⁴. Cînd vroia să ctitorească o biserică sau să ridice o altă construcție, domnul însărcina pe un boier al său să-i aducă la îndeplinire intenția.

Din numele citate mai sus rezultă că, în general, ispravnicii ctitoriilor domnești erau recrutați dintre dregătorii mai mici (căpitani, cluceri, pitari) și mai rar dintre marii dregători, membri ai sfatului domnesc. Faptul că oricare dregător putea să fie ispravnic al unei construcții sau ctitorii domnești arată, pe de o parte, lipsa unei delimitări stricte a atribuțiilor dregătorilor, iar pe de alta că ispravnicul unei ctitorii nu trebuia să fie un «specialist» în construcții. La construcțiile mai de seamă (de pildă, m-rea Hurezi) ispravnicii erau recrutați dintre marii dregători. Ctitoriile domnești aveau de regulă cîte un singur ispravnic; mult mai rar sînt menționați cîte doi sau trei.

După alegerea ispravnicului, prima problemă ce trebuia rezolvată era aceea a modelului după care urma să fie construită biserica. (Din contractele ce vom analiza în partea a doua a studiului rezultă

¹¹ N. IORGA, *Inscripții*, I, p. 91 (N. Iorga traduce cuvîntul prin vătah) și *Inscripții București*, p. 366.

¹² *Inscripții București*, p. 493. Cam în aceeași vreme, întîlnim în Banat «namesnici» la construirea bisericilor; ca în cazul bisericii Sf. Ioan din Caransebeș (1787), la construirea căreia a fost namesnic T. Ilievici (N. CORNEAN, *Monografia eparhiei Caransebeș*, Caransebeș, 1940, p. 90).

¹³ N. STOICESCU, *Sfatul domnesc al Țării Românești și Moldovei* (în ms.).

¹⁴ Cuvîntul ispravnic este folosit mai întîi – după cîte știm – la confecționarea unei racle pentru moaște; în inscripția unei racle făcute din porunca lui Mihai Viteazul la 1599–1600, se spune că a fost ispravnic mitropolitul Eftimie (*Inscripții București*, p. 380). Termenul de ispravnic la construcții a fost utilizat începînd din vremea domniei lui Matei Basarab.

că numeroase biserici se construiau după modele existente). Este greu de afirmat în mod sigur dacă modelul construcției respective era hotărât numai de ctitor sau la alegerea sa contribuia și ispravnicul. Înclinăm să credem că, în această problemă, cuvântul hotărâtor îl avea ctitorul, cel care pune la dispoziție mijloacele materiale pentru realizarea construcției și care, în mod firesc, trebuia să arate ispravnicului său cum anume dorea să fie ctitoria. La această concluzie ne îndreptățește textul pisaniei fîntinii construite de Alexandru Mircea voievod la Ocnele Mari (1572), în care se spune că domnul a dat « învățătură » lui Dobromir mare ban să facă această fîntină¹⁵. Cînd i-a dat amintita « învățătură », este foarte probabil că domnul i-a arătat dregătorului său și cum anume ar vrea să fie construită fîntina. Această presupunere este întărită și de știrea referitoare la construirea bisericii Sf. Nicolae din Șcheii Brașovului de către Neagoe Basarab. Despre această biserică ni se spune că domnul a trimis meșteri la Brașov *dîndu-le mai întîi și izvod (adecă plan)* cum să facă (biserica)¹⁶. (Despre izvod vezi și anexa I.) Mai tîrziu, cum vom vedea îndată, ctitorii alcătuiau uneori chiar ei planul după care trebuia înălțată construcția.

Dacă la alegerea modelului viitoarei construcții este de presupus că ctitorul avea cuvîntul hotărâtor, ispravnicul îndeplinea un rol de seamă în realizarea construcției. După ce ctitorul îi dădea indicații despre modul cum voia să ridice ctitoria și-i pune la dispoziție mijloacele necesare pentru aceasta, ispravnicul sau « ostenitorul » angaja meșterii dintre cei mai cunoscuți¹⁷, se îngrijea de asigurarea mîinii de lucru necesare¹⁸, se ocupa de aprovizionarea cu materiale a șantierului, supraveghea efectuarea lucrărilor, făcea plățile etc.¹⁹. El avea deci rolul unui antreprenor care coordona lucrările. Pentru a executa asemenea muncă de răspundere, ispravnicul trebuia să fie un om întreprinzător și energic și un gospodar priceput. Cînd ispravnicii erau și

dregători, ei făceau uz și de puterea pe care le-o dădea dregătoria respectivă.

Unii dintre ispravnici au fost utilizați la mai multe ctitorii, ceea ce arată că, la alegerea lor, se ținea seama și de experiența acumulată, de priceperea lor. Astfel, Ioan arhimandritul de la Hurezi a fost ispravnic la zidirea paraclisului mănăstirii (1696–1697), la construirea mănăstirii Surpatele (1706) și la lucrările de la mănăsirea Dintr-un Lemn (1715), iar Pascale mare căpitan de seimeni la zidirea Schitului Maicilor (1726) și a bisericii Foișor (1745).

Cît privește lucrul propriu-zis la construcții, meșterii lucrau separat, fiecare în specialitatea sa: zidarii, dulgherii, apoi zugravii etc. (Acest fapt ne este confirmat de contractele încheiate mai tîrziu de ctitori, separat cu fiecare din aceste categorii de meșteri.) Ispravnicul avea grijă doar ca aceștia să se prezinte la timp la lucru, le coordona activitatea, le pune la dispoziție materialele necesare etc. Cam acesta este, în linii foarte generale, modul cum se construiau ctitoriile cu ispravnici.

Menționăm că în pisanile bisericilor din Moldova nu sînt amintiți ispravnicii²⁰, după cum ei nu apar nici ca executori ai poruncilor domnești, ca în Țara Românească. Este însă foarte probabil că sistemul de realizare a construcțiilor moldovene nu va fi diferit prea mult de acela din Țara Românească.

★

Din secolul al XVIII-lea cunoștințele noastre despre modul cum se realizau construcțiile religioase în Țara Românească și Moldova se înmulțesc, aceasta deoarece încep să apară tot mai multe contracte încheiate cu meșteri zidari, zugravi, dulgheri, pietrari etc. În aceeași vreme dispar ispravnicii construcțiilor, ceea ce dovedește că, atunci cînd meșterii erau angajați direct de către ctitori, față de care răspundeau, ispravnicii-coordonatori nu-și mai aveau rostul.

Cercetînd evidențele documentelor de la Acad. Republicii Socialiste România și Arhivele statului

¹⁵ Inscripții București, p. 480.

¹⁶ ȘT. STINGHE, *Documente privitoare la trecutul românilor din Șcheii Brașov*, vol. I, Brașov, 1901, p. 325.

¹⁷ După cum se știe, uneori acești meșteri constructori erau aduși de peste hotare, îndeosebi din Transilvania. Astfel de meșteri au fost utilizați, de pildă, la ridicarea unei biserici din Roman de către Petru Rareș (Hurmuzaki, XV, p. 440, 447, 465, 517–518), a bisericii mănăstirii Berca (N. IORGA, *Studii și documente*, X, p. 164) etc.

¹⁸ Ctitoriile domnești și boierești erau realizate și prin munca gratuită pe care o prestau țăranii aserviți și robii. De pildă, la 22 iunie 1662, Antonie vornicul din Negoești este imputernicit să « mine » satele din jud. Prahova « să lucreze la besereca domnească de la Țișor » (Acad. Rom., CXCVI/218); la 24 februarie 1689, 12 oameni erau scutiți de dări să facă var pentru « dresul » m-rii Brebu (Acad. Rom., CCCLXIX/21); Curtea Arsă din București a fost restaurată la 1798–1799 și cu munca țăganilor robi ai mănăstirilor (Arh. st. Buc., ms. 141, f. 122v–123 și V. A. URECHIA, *Istoria românilor*, VII, p. 223–266).

¹⁹ Vezi și DAN BĂDĂRĂU, *Fost-a Enache din Constantinopol arhitectul bisericii Trei Ierarhi din Iași ?*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, 1956, nr. 1–2, p. 288–289.

²⁰ La biserica fostei mănăstiri Voroneț există o inscripție slavă din secolul al XVI-lea ce amintește de « robul lui Dumnezeu Marcu pristavul, care a slujit (послужил) acest sfînt lăcaș și această mănăstire a sf. mucenic Gheorghe » (*Codrul Cosminului*, I, 1924, p. 296–297). Ținînd seama de faptul că, în Țara Românească, ispravnicul este numit uneori pristav, credem că nu greșim dacă atribuim pristavului de la Voroneț rostul ispravnicilor din Țara Românească.

Dacă în pisanile bisericilor moldovene numele ispravnicilor nu sînt pomenite, ei sînt amintiți în izvoarele narative. De pildă, cronicarul Nicolae Costin ne informează că, la reclădirea bisericii Albe din Iași, de către Gheorghe Duca și soția sa, a fost ispravnic Pătrașcu jitnicerul (*Cronicile României*, ed. M. Kogălniceanu, II, p. 20). Vezi și *ibidem*, III, p. 140 și 141. Uneori și aici sînt doi ispravnici, din care unul este « cheltuitor » (adică răspunde de minuirea fondurilor), iar altul « bumbașir » (supraveghetor al lucrărilor) (*ibidem*, p. 129). În hrisoavele date de domnii Țării Românești la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, așa-numitul « bumbașir » îndeplinește chiar rolul ispravnicului din secolul al XVII-lea.

București, ca și colecțiile de documente publicate, am găsit numeroase contracte și documente foarte interesante, care ne oferă știri prețioase despre modul cum se construiau bisericile și mănăstirile, din zid sau din lemn, despre zugrăvirea bisericilor și catapetesmelor, despre executarea lucrărilor de dulgherie, «săparea» stranelor etc., etc. În acest articol vom prezenta o serie de contracte privind construirea bisericilor și mănăstirilor²¹.

Contractele de care ne ocupăm se referă la construirea de lăcașuri religioase atât în Țara Românească, cât și în Moldova. Ele ne dau relații despre: construirea bisericii de lemn de la Stîlpu-Buzău (1689), zidirea bisericii din Voinigești-Argeș (1777), reconstruirea bisericii mănăstirii Poiana-Prahova (1785), construirea bisericii Sf. Voievozi din Galați (1802), reconstruirea bisericii Sf. Dumitru din București (1819), zidirea bisericii din Voiniști-Cîrligătura (1834), a bisericii schitului Brazi-Putna (1834), a bisericii Sf. Ilie din Botoșani (1837), a bisericii din Prunișori-Mehedinți (1842), a bisericii din Filfăești-Iași (1858); în sfârșit; două contracte privesc construirea unor chilii de lemn la schitul Buluc de lângă Odobești (1831 și 1833), iar un alt document modul cum se pregăteau materialele și se angaja mîna de lucru pentru construirea unei biserici (1784).

Precum vedem din această listă, contractele prezentate se întind pe o perioadă de aproape două secole (1689—1858), dîndu-ne posibilitatea să urmărim și evoluția modului cum se construiau bisericile în această vreme.

Prin aceste contracte meșterii respectivi se angajau — de obicei fixînd un anumit termen — să construiască o biserică, folosind un anumit model existent sau după dimensiunile ori planul ce li se indicau de către ctitori; tot în aceste contracte se prevedea și modul cum se făcea plata, cine punea la dispoziție materialele și salahorii etc.

Analizînd aceste contracte, am desprins cîteva impresii generale, care ne ajută să înțelegem mai bine și modul cum se construiau bisericile înainte de întocmirea unor astfel de contracte între ctitori și meșterii constructori.

Prima constatare ce merită a fi subliniată este aceea că *ctitorul sau împuterniciții săi încheiau contracte separate cu fiecare categorie de meșteri, care nu executau decît lucrările ce intrau în specialitatea lor*. Astfel, pentru biserica Sf. Dumitru din București, reconstruită la 1819, ni s-au păstrat contractele încheiate separat cu meșterii zidari, dulgheri, zugravi și cioplitori în piatră pentru ferestre²².

Din documentul publicat în anexa III, rezultă că lucrările de construire a lăcașurilor religioase erau pregătite cu multă minuțiozitate: se asigurau

²¹ Pentru a avea o evidență cît mai completă a lor, am rezumat și cîteva contracte publicate, reproducînd numai pasajele care prezintă mai mult interes. Contractele inedite au fost transcrise de Liana Dumitrescu de la Institutul de istorie «N. Iorga» al Academiei.

²² Contractele au fost publicate de G. POTRA în *Documente privitoare la istoria orașului București*, București, 1961, p. 725—726, 729—733 și 737.

mai întîi materialele și mîna de lucru necesare și apoi se pornea la lucrul propriu-zis²³.

Unii ctitori sau oamenii lor își întocmeau și evidențele cheltuielilor efectuate, evidențe care ne permit să cunoaștem ce materiale erau utilizate și prețul lor, prețul mîinii de lucru etc.²⁴

Cît privește contractele încheiate cu meșterii constructori, prima constatare ce trebuie reținută este aceea că, în general, *bisericile se construiau imitînd modele existente*, ceea ce explică asemănările dintre unele biserici construite în aceeași vreme sau în epoci apropiate.

În unele contracte meșterul arăta că biserica ce se angaja să zidească urma să imite o altă biserică apropiată, care plăcea ctitorului. De pildă, biserica din Voinigești-Argeș trebuia făcută de «furma» aceleia din Vlădești-Vilcea (anexa II)²⁵.

În unele din contractele analizate este vorba de imitarea numai a unor elemente de arhitectură existente la alte biserici. La reconstruirea bisericii Sf. Dumitru din București, meșterul declara astfel că va face în biserică două coloane de cărămidă «ca la Șarban Vodă» (anexa VI).

De cele mai multe ori, însă, *bisericile se construiau prin combinarea unor elemente de arhitectură de la două modele diferite*. De pildă, biserica Sf. Voievozi din Galați urma să aibă lungimea bisericii Sf. Nicolae din aceeași localitate, iar lărgimea, înălțimea, grosimea zidului și mărimea altarului ca la biserica Mavrodolu (anexa V); biserica Sf. Ilie din Botoșani trebuia construită folosind ca modele bisericile Vovidenia și Uspenia din acel oraș: lărgimea bisericii, «bășcușoara» pentru «oasele ctitorilor» și stîlpii exteriori urmau să imite modelul primei biserici, iar «boltitura unde stau cîntăreții» trebuia să fie «adusă»

²³ Ni s-au păstrat și unele socoteli de materialele necesare, întocmite înainte de construirea unor biserici (un fel de devize). Astfel, la 31 mai 1824, se prevedea că pentru zidirea unei biserici mici (e vorba de Moldova) vor fi necesare: 200 000 cărămizi, 1 500 merțe de var prost, 500 merțe de var bun, 3 600 merțe de nisip, 100 000 șindrile etc., totul în valoare de 12 768 lei, în timp ce pentru o biserică mai mare trebuiau: 300 000 cărămizi, 3 000 merțe de var prost, 1 000 merțe de var bun, 7 000 merțe de nisip, 150 000 șindrile etc., valorind 20 835 lei (Acad. Rom, DCCCXLIX/124).

²⁴ Pe lângă numeroase astfel de socoteli inedite, de care ne vom ocupa cu alt prilej, unele din acestea sînt publicate. Vezi, de pildă, socotelile întocmite pentru construirea bisericii din Păhnești (1817), zidirea caselor mari de la m-reă Frumoasa din Iași (1818—1819), construirea clopotniței aceleiași mănăstiri (1819—1820), construirea bisericii de lemn din Holda (1829) etc., publicate de G. GHIBĂNESCU, *Surete și izvoade*, XVII, p. 140 și I. Neculce, III, 1923, p. 133—135 și la P. GHEORGHEASA, *Monografia școalelor și bisericilor de pe moșia Broșteni, jud. Suceava*, București, 1906, p. 95—98.

²⁵ Menționăm că imitarea unui model existent la ridicarea unei noi ctitorii rezultă și din alte documente din secolul al XVIII-lea. De pildă, înainte de construirea bisericii mănăstirii Doljești, la 1754, unul din ctitorii acesteia arăta că biserica trebuia să fie clădită după «făptura» bisericii din Fîntînele a boierului Vasile Ruset, cu deosebirea că urma să fie ceva mai mică (*Mitropolia Moldovei*, 1965, nr. 11—12, p. 614).

ca la cea de-a doua, după modelul căreia urma să se facă de asemenea pardoseala, « podul », stranelor și pridvorul (anexa XI); în sfârșit, la biserica mănăstirii Poiana trebuiau să fie imitate unele elemente de arhitectură de la două biserici din București, Măgureanu («colțurile strănilor») și Ceauș David-Icoana (exteriorul bisericii spre altar) (anexa IV). Această biserică urma a fi construită însă după dimensiunile celei vechi.

În alte contracte nu se vorbește de imitarea unor modele, ci se dau dimensiunile după care urmau a se construi bisericile; astfel, biserica schitului Brazi trebuia să aibă trei stinjeni și jumătate (circa 7 m) înălțime, opt stinjeni (circa 16 m) lungime și patru stinjeni (circa 8 m) lățime (anexa X; vezi și anexa XIII.)

În unele contracte din prima jumătate a secolului al XIX-lea se prevede și existența planurilor după care trebuiau executate construcțiile. De pildă, bolta și coloanele bisericii Sf. Dumitru urmau a fi executate «întocmai după planul» dat de meșter (anexa VI); biserica schitului Brazi «după planul ce-au înfățișat dumnealui» (e vorba de egumen)²⁶ (anexa X). (Planul acestei biserici, purtînd data 1833, ni s-a păstrat și îl reproducem aci — fig. 1. Cit privește biserica din Filfăești, aceasta trebuia executată de cei doi meșteri zidari după planul întocmit de arhitectul M. Miceita (anexa XIII; vezi și anexa IX).

În primul contract ce dăm în anexă (din 1689) nu este vorba nici de dimensiuni, nici de model; aci meșterul se angajează să lucreze biserica de lemn din Stilpu după un « izvod » pe care i-l dăduse pîrcălabul boierului ce l-a angajat.

Cu privire la condițiile de lucru, observăm că materialele de construcție erau puse la dispoziție de către ctitori; tot ei trebuiau să angajeze de regulă și muncitorii necalificați, care ajutau pe meșteri la construirea bisericilor (vezi anexele V, IX, X, XII) sau pregăteau lemnul trebuincios la construcție (vezi anexa I).

Despre condițiile de plată remarcăm că, în general, meșterii primeau, în afară de bani, și mîncare pe timpul lucrului, uneori și postav. Prețul lucrării era evaluat la o sumă globală pentru întreaga lucrare. Într-un singur caz (vezi anexa IV), se prevede că se vor plăti trei taleri și 60 de bani pentru 1 000 de cărămizi zidite.

Cît privește termenele fixate pentru construirea bisericilor, observăm mai întîi că se lucra numai vara. În unele contracte, termenul pînă la care trebuiau sfîrșite lucrările de zidărie era destul de scurt; de pildă, zidirea bisericii Sf. Dumitru-Bucu-

rești trebuia terminată în două luni din vara anului 1819 (vezi anexa VI). În alte contracte se prevede executarea lucrării de zidărie din vară pînă în toamnă (anexa II) sau din aprilie pînă în septembrie (anexa IV). În sfârșit, în alte contracte nu se fixa nici un termen, dar meșterii promiteau că vor lucra «neconținut» pînă la terminarea lucrărilor de zidărie.

În aceleași contracte, meșterii declarau că, dacă nu vor face lucru bun și temeinic și nu va place ctitorului, vor fi obligați să strice construcția și să o facă din nou (anexa VI) sau că, dacă nu vor respecta condițiile fixate prin contract, vor putea

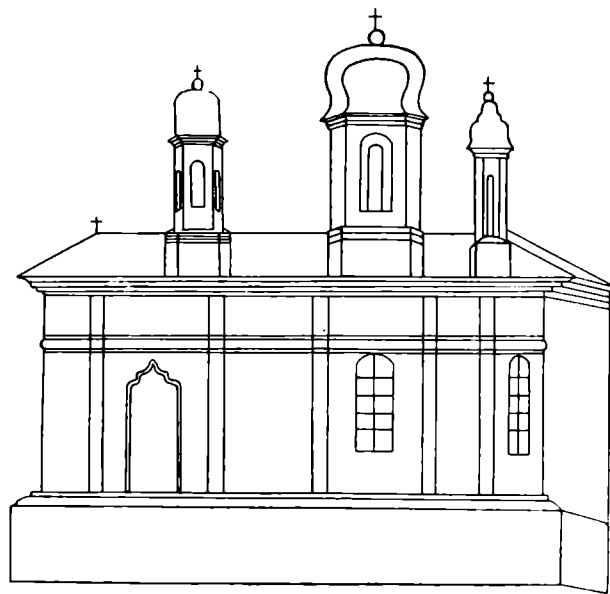


Fig. 1

fi apucați cu «strânsoare» și siliți să restituie banii primiți (anexa II).

Majoritatea meșterilor amintiți în aceste contracte sînt români; printre ei găsim însă și străini: ruși (anexa I și XIII), germani (anexa IV, VI, IX și X) sau unguri (anexa VII). Prezența acestor meșteri străini explică în parte existența elementelor eterogene în arhitectura unor biserici construite îndeosebi în prima jumătate a secolului al XIX-lea. Unii dintre acești meșteri declarau, de altfel, că vor lucra cu «meșteșug nemțesc», că vor face «ciubuce frumoase, nemțești» sau un «francârșpiț nemțesc» (anexa VI).

Menționăm, de asemenea, prezența, în prima jumătate a secolului al XIX-lea, a unor așa-numiți «arhitecți» străini, care fie zidesc cu meșterii lor biserici (vezi anexa X), fie întocmesc planurile și supraveghează lucrările (anexa IX).

Contractele ce prezentăm în anexa acestui scurt articol aduc deci o serie de știri prețioase despre modul cum se construiau bisericile și clădirile mănăstirilor în secolul al XVIII-lea și în prima jumătate a secolului al XIX-lea, aruncînd o oarecare lumină și asupra modului cum se realizau aceste construcții în epoca anterioară, cînd nu cunoaștem din pisanii și documente decît numele ispravnicilor și uneori al meșterilor constructori.

²⁶ Și din alte documente aflăm că planurile bisericilor nu erau făcute numai de meșteri, ci și de călugări sau preoți cu experiență, ori de aceștia împreună cu meșterii. De pildă, la 1838, arhimandritul Veniamin Velișcu, egumenul schitului Zagavei, era însărcinat de episcop să adune «calfele de meșteri» și să «închipuie» (alcătuiască) planul bisericii ce trebuia să se construiască la schitul Agafton, adică «de ce mărime să fie și ce proporție să aibă» (Al. H. SIMIONESCU, *M-reaga Agafton*, Botoșani, 1929, p. 11). Egumenul respectiv îndeplinea în acest caz, foarte probabil, rolul pe care îl aveau mai înainte ispravnicii.

I

1689 martie 18. — Alecse Rusul se tocmește cu pîrcălabul Vălcu să facă o biserică pentru spătarul Mihai Cantacuzino la Stâlpu²⁷.

+ Adecă eu, Alecsea rusul, dat-am scrisoarea mea ca să hie de bun<ă> credință la mîna dumnealui Vălcului pîrcălabul, cum să știe că m-am tocmnit cu dumnealui, ca să le fac o beserică dumnealui spătarul Mihaiu <Cantacuzino>, în Stâlpu, precum mi-au dat izvod, drept 35 <aleri> 10 <bani?> și grău ob<roace> 10, meu ob<roace> 5, pște oc<ale> 20, brînză oc<ale> 20, vin v<e>d<re> 10. Și să-m<i> dea 10 oamen<i> toporași, într-o săpt<ă>măn<ă>, să tae lem<n>u. Deci de alte ci vor fi să-m<i> port eu grija.

Și când am făcut cu dumnealui această tocmeală, fost-au mulți oameni mărturie care vor iscăli mai jos. Și eu, pentru mai adevărata credință, mi-am pus dēgitul ca să crează. Martie 18 zile, l<ea>t 7197 (1689).

x Eu Alecsea rusul.

Acad. Rom., CXXVII/86.

II

1777 ianuarie 26. — Căpitanul Poenaru se angajează să construiască o biserică la Voinițești-Argeș, folosind ca model biserica din Vlădești-Vılcea.

Adecă eu căpitan Poenaru, nepot dăspre soție dumneaei clucer<esii> Catrinii Gorăida(?), încredințez cu acest zapis al meu la cinstită și blagoslovitoarea dreapta prea sfinții sale părintelui mitropolitului, precum să știe că pămoșia Voinițeștii în sud Argeș avînd trebuință prea sfinția sa ca să facă o biserică dă zid, m-am încărcat eu cu această treabă și am luat asupra mea ca să o isprăvesc, atît dă zidit cît și de șindrilit, cu taleri 600, adecă șase sute; iar mai mult să nu mi să dea.

Însă făptura bisericii dă mare, dă groasă, să fie dă furma bisericii din Vlădești, sud Vılcea și făr dă turle; și tămpla în lăuntru să făie (fie) dă zid și zugrăvită; acoperișu de șindrila de stejar cu cue dă hier sau dă brad.

Și dau făgăduială printr-acest zapis că în vara viitoare să fac toată gătirea ce trebuiește, adecă: cărămidă, var, nisip, chereștea, șindrila, cuie și vase de treaba lucrului și ori ce va trebui și în ceilantă vară viitoare, adecă la leat 1778, până toamna să o dau gata isprăvită atît dă zidit, cît și de acoperit și de tencuit pîn-lăuntru, peste tot, și cu icoanele pe lemn zugrăvite, să rămăe numai de zugrăvit, care la aceia eu nu am amestec.

²⁷ Această biserică nu se mai păstrează. Actuala biserică de zid, construită probabil în secolul al XVIII-lea, este monument istoric (vezi *Mitropolia Olteniei*, 1965, nr. 5—6, p. 538).

Și banii să am a-i lua rînduri, rînduri de la prea sfinția sa părintele episcop Rămneului. Iar cînd nu voi face silință ca să săversăsc treaba pînă la numitu soroc și lucru bun după furma ce s-au zis mai sus, atunci cu acest zapis al meu să fiu apucat cu strînsoare și prin știrea divanului mării sale lui vodă să am a-i răspunde banii ce voi lua în mîna mea înapoi, încă și cu dobînda lor. Și orice zeciuială sau cheltuială să va pricinui, de la mine să fie; și nu numai aceasta, ci de voiu umbla cu vreun vicleșug, ca să fac vreo înșălătură, să fiu vinovat și dă pedeapsă de către măriia sa vodă.

Și pentru mai adăvărata credință m-am iscălit, ca să crează.

1777 ghenarie 26.

Arh. st. Buc., Mitr. Țării Rom., CDLXXIV/5.

III

1784 mai 2. — O scrisoare despre pregătirile făcute pentru reclădirea unei biserici.

Cu multă plecaciune sîrut blagoslovitoare dreapta preasfinții tale. Fac știre prea sfinții tale că, după ce am venit, am mersu la Urichești și ne-am adunat cu părinții și aducînd meșteri am făcut socoteală pentru treaba bisericii, de cît trebuiescu dă a să gîti și s-au cercat treaba în tot chipul; iar la cea după urmă tocmală, afară din cărămidă i var i nisip i șăldilă i cue, toate celelante s-au făcut taleri 1500, adecă plata zidarilor, a dulgherilor i salarahorii i stricatul besericii cei vechi, alesul cărămizii, scînduri supt bolte, tuburi, grătii, ostreți, piroane de fer și ori ce, pîn la un cap de ață, toate dintr-acești taleri 1500 să le răspunză meșterii căți am cercat de a le tocmi, fieștecare lucru deosebit.

Și fiind în vremea plugului și a viilor, salarahorii iau ziua cîte parale douăzeci. Celilante toate scumpe, ca un lucru ce se cheamă că fără de vreme este. Și loc de nevoie este a să sui lemnile și toate celilante trebuincioase; nu este întru oraș, unde să să poată găsi toate cu lesnire.

Ci de este plăcut sfinții tale, scrie-mi ca să încep a da bani pentru fieștecare madea; că pînă acum din taleri 200, adecă două sute, ce mi-i i-ai dat, am dat numai taleri 10 arvună pentru șăndilă. Ci ori cum te va lumina Dumnezeu să am răspunsu. Și sînt prea sfinții tale fiu supus,

Iancu C...
1784 mai 2

Acad. Rom., CLXXVII/14.

IV

1785 noiembrie 21. — Iohan Raithner maistru zidar (din Sibiu) se obligă față de Pană Filipescu mare ban să zidească « al doilea dă piatră » mănăstirea

Poiana din jud. Prahova²⁸, după dimensiunile vechii biserici, urmînd să primească cite 3 taleri și 60 de bani de mia de cărămidă zidită. El urma să folosească «optu zidari nemți de lucru» și salariorii săi, trebuind să primească de la proprietar cărămida, varul, nisipul, «tiparele bolților și citu fier va trebui». Între condițiile de lucru, se menționează: «colțurile strănilor» să se facă «după cum este înăuntru la biserica Măgureanului»; «păden afară, în dreptu stranilor, spre altaru, să fie cum este la sfînta mănăstire ce să numește Davidu» (Icoana din București); deasupra bisericii «să fie trei turnuri, însă unul la mijlocul bisericii și două alătura, dinaintea bisericii»; «pe dinafară dă biserica să fie zidu cu trei brîne și la fieștecare stilpu să fie scoatere folov (?) dăn cărămidă; iar den fața pămîntului până la briu ce vine în dreptul pardoselii să fie zidu dă cărămizi și dăn pardoseală pînă la bolte să fie iarăși grosimea zidului dă cărămizi». Lucrul trebuia să fie «temeinic, frumos, drept, atît înăuntru cît și pe afară», iar zidirea «temeinică», meșterul garantînd vreme de 7 ani pentru orice crăpătură a zidului. Se menționează, de asemenea: «apă să avem a da zidului după cum am dat la mănăstire dă la Giulești»²⁹.

Meșterul promite «să dau biserica gata la roșu» în aprilie — septembrie 1786.

Publicat de N. IORGA în *Literatura și arta română*, IV, 1899 — 1900, p. 690—691, și în *Scrisori și zapise de meșteri români*, București, 1926, p. 42—45.

V

1802 iulie 31. — Ioniță vătaf de pietrari³⁰, Dragu Odobeșteanu și Mihai Dobrin se angajează să construiască o biserică la Galați³¹, primind suma de 2 500 de lei și 15 coți de postav. «Însă lungu mănăstirii să fii asămîne cu mănăstirea sfîntului Neculaiu din Gălați, iar lărgime și nălțime și grosime zădiului și mărime altariului să fie asămîne

²⁸ Biserica m-rii Poiana-Prahova — monument de arhitectură — a fost construită prima oară la sfîrșitul secolului al XVII-lea sau începutul secolului următor, fiind reconstruită la această dată. Avariată de cutremurul din 1802, a fost refăcută în 1841 (vezi *Mitropolia Olteniei*, 1965, nr. 1—2 p. 157—158).

²⁹ Aceasta este o biserică construită de Alexandru Ipsilanti, care, nefiind terminată, a ajuns o ruină (vezi N. STOICESCU, *Repertoriul bibliografic al monumentelor feudale din București*, București, 1961, p. 213).

³⁰ În Moldova, zidarii se numeau chietrari sau pietrari. În pisania bisericii din Hancea — Botoșani, din 1847, se spune că a fost clădită de Mihalachi calfa de chietrari din Botoșani (N. IORGA, *Studii și doc.*, XV, p. 107). Vezi și anexa X.

³¹ Este vorba de biserica Sf. Voievozi din Galați, care a fost metohul m-rii Neamț. Din pisania mai tirzie a acestei biserici monument de arhitectură, rezultă că a fost zidită la 1801 (în loc de 1802) de Gheorghe Cișmanul și că, fiind arsă în 1821, a fost reînnoită la 1825 (N. IORGA, *Studii și doc.*, XV, p. 343).

cu a mănăstirii Mavramolului. Și clopotnița să fii diasupra trupului bisăricii tot dintr-o zădiri; iar alte turnuri nu avem să facem numai boltă; mănăstirea să fii sade. Scara la clopotniță să fii prin mijlocul zidului, cum și scara amvonului iarăși prin zid să o facem. Iar pe din afara mănăstirii să facim do<uă> înbrăi (briie) cum și străș<i>na scoasă din zidiu; și căprioritu, invălitul cu oali, să fii a nostru meșteșug».

Ctitorii trebuiau să le pună la dispoziție «materii trebuincioasă: cherește, chiroani, scoabi de feru pentru legături; iar ușorii ușii bisăricii i a fereștilor să ni de dumnealor încheeți gata». Meșterii se angajau «a da mănăstire gata văruiță și tencuită, cu pristol cu tot».

Trebuind să mai adauge pridvor bisericii și «un picior la oltariu», meșterii au făcut o a doua «tocmeală», primind încă 500 de lei și 20 de vedre de vin.

Arh. st. Buc., m-rea Neamț, CXXVII/2. Documentul a fost publicat între timp de Emil Diaconescu în nr. 1/1967 al acestei reviste, p. 97—98.

VI

1819 mai 18. Iosif Weltz se angajează față de Costandie episcopul Buzăului să construiască biserica Sf. Dumitru din București³². În zăpisul său se spune: «am luat tot lucrul și meșteșugul zidării asupra mea, din temelie și pînă să va isprăvi biserica de tot, cu toți meșteri i zidari și salariorii miei, atît la zidirea de roșu cît și la toată tencuiala pînă la sfîrșit, nu numai a trupului bisericii celui de zid, ci și a turnului care este a să face de lemn și tencuit pă dinlăuntru și pă dinafară».

Deci mă leg cu tărie printr-acest zăpis că voiu pune toată silința să arăt cel mai bun meșteșug, cu frica lui Dumnezeu, atît la măsurătoarea și analoghia zidurilor din temelie și pînă sus la scaunul turnului, cît și la lucrarea varului cu năsip, i tencuiala cu meșteșug nemțesc. Să rădic boltă prin șanțuri de jur împrejur, să fac coloanele pă dinafara bisericii și ciubucele întocmai după planul ce am dat prea sf. sale, iscălit de mine. Să fac bolțile pă dinlăuntru cu meșteșug bun și temeinic; să fac doă coloane în biserică din cărămidă (ca la Șarban Vodă), la spatele cîntăreților, de la capul lor în sus și pînă sub boltă sus. Să fac loc în oltar pentru proscomidie, așzînd atît piatra de jos cît și pisania, iarăși cu chimer (?) măsurat frumos. Să fac și un dolap de-adreapta în oltar tot chemer. Să fac bolțile de lîngă turn, de unde mi să va arăta, și pînă în fața dinaintea bisericii, de lemn cu bagdatii, tencuite cu var; care acest tipar de lemn și bagdatii tot eu să le plătesc dulgherilor, în locul bolții ce eram să fac de zid.

³² Despre această biserică-monument de arhitectură vezi N. STOICESCU, *Repertoriul bibliografic al monumentelor feudale din București*, p. 275—277. Despre Iosif Weltz vezi și N. IORGA, *Studii și documente*, XI, p. 269—270, unde se publică un alt contract al său pentru construirea unei case, la 1820.

Scaunele turnului, cu cercurile lor, să le fac temeinice și măsurate frumos. Ciubuce frumoase nemțești să fac atît pã dinafarã și pã supt strășină, cît și pã dinlăuntru, după cuviință. Sã fac și bolnița supt pardoseala bisericii cît îmi va arãta prea sfinția sa și boltită. Și în scurt, orice trebuință va avea biserica pînã în sfîrșit de meșteșugul zidãrii, sã fiu dator a-l face eu cu meșterii și salahorii miei. Iar înălțimea bisericii sã fie cît va cere simetria și plăcerea prea sf. sale. Dinaintea bisericii sã fac un francârșpiț nemțesc, după cum sã vede la plan.

Și prea sfinția <sa> sã-mi dea bani gata taleri zece mie cinci sute tocmai și toatã materia citã va trebui, adicã: var, nãsip, cãrmidã, apã, cîlți, ostriți, hîrdaie, lopeți, funii, grãtii, ulmi, grinzi și tãlpi, și citã altã trebuincioasã materie va fi potrivită meșteșugului zidãrii și fãcerii bolților; asemenea și legãturi de fier în zid unde va fi trebuință, iar mai mult nici un ban pînã voi da biserica gata de roșul și de toatã tencuiala ».

Mai departe se prevede modul cum trebuiau plãtiți banii în patru «ciștiuri» (rate), precum și termenul de douã luni în care trebuia sã se termine biserica. Meșterul se obliga de asemenea ca sã facã zidirea «cu meșteșug bun, curat, temeinic și fãrã cusur întru toate»; dacã lucrul sãu nu va place episcopului, trebuia sã strice și sã facã din nou.

G. POTRA, *Documente privitoare la istoria orașului București*, p. 729—730.

VII

1831 iulie 20. — Vasile Ungureanu dulgher se angajeazã fațã de starețul schitului Buluc sã-i construiascã 10 chilii cu un arhondaric și un paraclis ³³.

Adicã eu care mai jos îmi voi pune numele și degetul dau adivãrat și încredințat zapisul meu la mãna sfinții sale pãrintelui Agapie, nacealnicul sfântului schit Bulucu, spre a fi știut cã am fãcut tocmealã cu sfinția sa ca sã lucrezu zece chilii și un arhundãricu în fundu, din sus și din jos, un paraclis și un țerdacu desupra pimniții; însă planul acestor chilii s-au mãsurat de paisprezece stãnjini lungu și latu de patru stãnjini domnești. Tocmealã fãcutã între noi una mii de lei; și arvunã am primit una sutã de lei iar ceilanți sã mi-i dei rãnduri, cum și voi face lucrul. Iar istovul sã sã dei sfãrșit cãndu voi isprãvi lucrul. Mãncare sã-m de din schit.

Lucru acestor chilii va fi cu aceste ponturi: ușile la chilii, podelile ca planu fãcute; cerdacul de afarã tãvãnuit cu parmaculicul (parmaclicul) tot fãțuit. Și turnețul din capãt pãnã în capãt tot

³³ Schitul Buluc, cu hramul sf. Treime, numit și «din Măgura Odobeștilor», a fost construit în secolul al XVIII-lea sau la începutul secolului următor. Vezi *Arhiva*, 1911, p. 42—44 și *Glasul monahilor*, 1927, nr. 97.

fãțuit tãvan; paraclisul tot cu tãvan forte zarifu; ferești cu gergelele cu dou<ã> canaturi nemțești. Paturile di pe la tote chiliile, la chiliia starețului, iarăș sã fii frumos și vãruitã, sã rămãi numai pe îngrãdit și pe lichit (lipit).

Și cãndu mã va cere la lucru atunci sã viu, nefãcãndu zmințealã. Pe care voi fi urmãtor la tote aceste de mai sus arãtate, cãndu voi luo din bani sã-i trecu în dosu zapisului cu mãna me.

Și pentru credință am poctit (poftit) pe acești negustori cinstiți de m-au iscãlit. Și m-am iscãlit și eu ungurește mai jos, ca sã sã crezi.

1831 iulii 20

Eu Vasile Ungureanu, dulgheru, adiverez.

Arh. st. Buc., m-rea Neamț, CXXIX/74.

VIII

1833 febr. 12. — Vasile Miron și Ion Stoica se angajeazã sã construiascã 6 chilii de lemn la schitul Buluc.

Adicã eu, cel mai jos iscãlit, dãdai adivãrat și încredințat zapisul meu la mãna pãrintelui Agapie, nacealnicul sfântului schit Bulucul, spre a fi știut cã ne-am tocmit cu sfinția sa ca sã-i facem șasã chilii cu doo șaluri (?), cu zãce uși și ușile în lãbi (?) și opt fereste. Și sã avem chiliile a le rãdica în tãituri și a le acoperi cu scãnduri și a le podi scãndurile una lingã alta și una desupra.

Și tocimala ne-au fost așã: 550 lei, adicã cinci sute și cincizeci lei și mincare tot a finții sale; și cite o ocã di rachiu, pi toatã oca <de> Brașov.

Și noi sã avem a lucra după cum ne-am apucat mai sus. Și vadẽ ne-am pus la sfântul Gheorghe sã mântuim tot lucrul.

Și pentru credință ne-am iscãlit pe noi dinaintea scriitorului.

Eu Vasile Miron am iscãlit tocmealã.

Eu Ion Stoica am iscãlit, tovarășu.

Arh. st. Buc., m-rea Neamț, CXXIX/85.

IX

1834 februarie 20. Iosef Barbely arhitectul se angajeazã fațã de boierul Enache Negruți spãtarul sã-i construiascã o bisericã la Voinești în ținutul Cîrli-gătura, pentru care întocmise un plan «în proporție și mãsuri arhitectonicești». Lucrul trebuia fãcut după acest plan, cu materialul, pietrarii, salahorii și teslarii ctitorului, arhitectul «cãutînd cu neadormitã privigheri pentru lucrarea zidului, a boltelor și a tot lucrul, ca sã fie temeinic și sigur, neprimejduit niciodatã de crãpãturi». Arhitectul se obliga sã fie de fațã la zidirea bisericii, iar cînd se va duce

la Birjoveni, unde construia o altă biserică³⁴, urma să lase o calfă « cu deplină știință, pentru ca să nu stei lucrul un ceas ». Pentru supravegherea lucrului, afară de strane și catapeteasmă, care trebuiau făcute separat, arhitectul urma să primească 1 500 lei, o chilă de grâu și una de păpușoi și « tainu mîncării pentru mine și cai ».

Publicat de V. Brătulescu în *Mitropolia Moldovei*, 1962, nr. 7—8, p. 608—609.

X

1834 febr. 21. — Contract pentru zidirea bisericii la schit la Brazi, după care întocmai s-au urmat cu agiutorul lui Dumnezeu³⁵.

CONTRACT

Dimitrie ieromonah, stareț sfintului schit Brazi din Crucea de Jos, ținutul Putnii, adeverez cu acest zapis al meu ce-am dat la mîna dumisale arhitectoru Ioan Craos (Kraus), spre a fi știut că m-am tocmiț și m-am așezat cu dumnealui ca să facă mănăstirea de piatră i cărămidă aci la schit, zidită din temelie din pămînt și pină în sfârșit, cu toată buna fătuială.

Însă de pe temelie socotită înălțimea de trei pol stînjăni gospod, iar lungimea ei pe pămînt de opt stînjăni și lățimea patru stînjăni după planul ce-au înfățișat dumnealui aici. Și în mijlocul bisericii să facă turn frumos și două anvoane de cetit evanghelia și apostolu cu ușițele în altari și în tindă, cafas și cu scările lor. Iar la beserică să facă doao uși cu stâlpi de piatră ce sînt față.

Asămîne să fie îndatorit dumnealui ca să acopără biserica și turla cu șindilă mărunță cu tot șargul ei, cum și bașca dăspre oltariu ce iaste zidită să o copere și să o tencuiască împreună cu biserica, cum și pardoseala bisericii pe gios să o facă ori cu lespizi, ori cu scînduri, cum noi om voi.

Și dinnaintea ușii bisericii < să facă > pridvor zidit și scările lui, silindu-să dumnealui în tot chipul a face lucru bun, cinstit și plăcut tuturor, avînd a sta de rînd la lucru cu chetrarii dumisale, iar salahorii a noștri, cum și toate materiile (materialele).

Și tocmala ne-au fost ca să-i dau de la schit opt mii lei bani gata și un postav; iar pentru hrana și băutura dumisale și a petrarilor i s-au dat

³⁴ În afară de bisericile din Birjoveni și Voinești, la care lucra la această dată, arhitectul Barbely a mai construit și biserica din Podoleni, la 1837 (vezi adevărul sa de primirea unor bani pentru lucru din 13 martie 1837, la Acad. Rom., DCCVI/24; vezi și ibidem, DCCVI/31—39, referitoare la materialele de construcție utilizate).

³⁵ După cum rezultă din documente, vechea biserică a schitului Brazi urma să fie mutată la 1827 pe moșia Repedea sau Tăbăcești; biserica nouă a fost sfințită la 1836 februarie 5, iar la 1839 iunie 24, Dimitrie eromonahul a închinat-o mitropoliei (Arh. st. Buc., schitul Brazi, LXXII/17, 20, 31 și m-rea Bogdana, LVI/3 și 8).

patru chile păpșoi, făină măcinată gata și optzaci vedre vin. Și pentru rânduială mîncării va pune dumnealui bucătari, și pentru dumnealui și pentru chetrari, cum a voi; asămînea și udătură.

După care urmare de așazăre făcînd și dumnealui asămînea zapis din partea sa au dat la schit; am dat și eu acest zapis la mîna dumisale, adevărit cu pecetea sfîntului schit și a mea iscălitură.

Dimitrie ieromonah, starețu ot Brazi.

1834 februarie 21

lei,	par.
1000	— bani ce s-au dat la dumnealui Ioan Craos, adecă una mie lei i s-au dat acum la tocmală.

Dimitrie starețu.

1834 februarie 21

Arh. st. Buc., schitul Brazi, XIX/7.

XI

1837 aprilie 8. — Constantin calfa, sin Iordachi pietrar, și Ilie Cioban calfa se angajează să construiască din nou biserica Sf. Ilie din Botoșani³⁶ în următoarele condiții:

« 1-iu. Oltariul să fie lumina în lung de trei stînjini gospod.

« 2-le. Lumina bisericii, lungul de patru stînjini gospod, asămînea și tinda, unde are să fie cafasu, lungul tot de patru stînjini gospod; iară mai cerînd trebuința a să mai lungi de doai sau și trei palme, noi ne îndatorim a o lungi.

3-le. Lărgimea bisericii afară de lumina, lumina la mijloc, unde avem a face un turn boltit, să fie pre cît să află biserica Vovideniia de aice, adecă oltariul și tinda unde are să fie cafasul, iară trupul bisericii la mijloc, pre cît să va socoti de larg, pentru tărimea turnului, bez clopodnița care iaste, supt care ne îndatorim a face și o bășcușoară în pămînt pentru oasele ctitorilor, precum să află și la Vovideniia, osăbit și pentru apa botezului.

4-le. Trupul bisericii are să fie de înalt cinci stînjini gospod, iară turnurile pre cît să < va > socoti înălțimea și lărgimea lor, stricîndu-să clopodnița până unde va cere trebuința și de acolo să să pornească zidirea din nou, ca să vie potrivit cu celălalt turn.

5-le. Boltitura unde stau cîntăreții să fie adusă ca la Ospenia, făcîndu-să pe din afară stîlpi, ca la Vovideniia, însă mai groși și, de va cere trebuința, și mai mulți, ca să fie precît să va pute mai împodobit, atît pe din afară, precum și înlăuntru.

6-le. Pardosala piste tot i podul stranelor, precum și pridvorul, să le facem precum să află la biserica Ospeniia ».

³⁶ Este vorba de reconstruirea bisericii; prima fundație a fost ridicată în secolul al XVIII-lea, fiind șindrilită la 1779 (vezi N. IORGA, *Studii și documente*, XXI, p. 461 și *Revista Moldovei*, 1922, nr. 5, p. 27—29).

În schimbul lucrului lor, trebuia să li se plătească 120 000 lei, din care 1 500 lei au primit arvună, urmînd să primească restul pe măsură ce înaintau cu lucrul, cîte 1 500 lei de stînjenu de zid « de la temelie în sus ». Ca termen al începerii lucrului se fixează a doua zi după duminica Tomii « a următorului an », cînd trebuia dărimată biserica veche; biserica nouă urma a fi isprăvită în doi sau trei ani.

N. IORGA, *Bresla blănarilor din Botoșani*, București, 1911, p. 28—29 și idem, *Scrisori și zapise de meșteri români*, București, 1926, p. 87—90.

XII

1842 martie 26. — Gheorghe sin Marcu și Vasile sin Raciuv (?) se angajează față de clucerul Costache Glogoveanu să construiască o biserică la Prunișori-Mehedinți, în următoarele condiții:

« Adecă: față de lungime biserici*<i>* să fie de șapte stînjini și șapte palme domnești și lățimea ei de trei stînjini și două palme domnești; adîncimea zidului în pămînt să fie de patru palme domnești și în grosime de patru cărămizi; și tot asemenea din fața pămîntului să va urma cu zidirea, într-aceiași grosime, până la isprăvirea briului de supt ferestri, iar de acia în sus, până supt streșină, să scăză o cărămidă și să rămînă de trei în zidire. Înălțimea zidului, din fața pămîntului, bez (fără) temeliie, până supt strașină, să socotească de trei stînjini.

Timpla să o avem a o lucra după chipul ce am făcut dumnealui cunoscut, adecă ușa cea din mijloc cu două canaturi, precum și celelalte două din dreapta și stînga să fie bîgate mai înlăuntru altariului; iar unde stau icoanele cele înpărătești să fie tote afară, cu cotitură în lăuntru bisericii. Grosimea zidiri*<i>* tîmpli*<i>* să fie de o cărămidă și jumătate; și înălțimea tîmpli*<i>* până supt cerc.

Iar lucrarea supt învâliși din lăuntru biserici*<i>* să avem a o săvîrși, la muier și la bărbați, de gard de nuele și tăvănit; și forma tavanului, de amîndoa părțile, în lungimea biserici*<i>* până la tîmplă să fie obădat și numai prin mijloc să fie drept. Iar înlăuntru altariului să avem a face boltă peste tot, de cărămidă temeinică.

Ușile, fereștile, cite sînt a să face, să avem a le săvîrși după cum ni să va arăta atunci că este plăcerea dum., adecă fereștile de-asupra să fie boltite. Ușa cea mare a intrări*<i>* în biserică să fie largă de opt palme și lată de o jumătate stînjin, lucrată pe din afară, căptușită cu ciubuce. Iar dintre celelalte trei ale tîmpli*<i>*, două să fie sadea și trase bine cu broasca, ca să fie netede; și de lungi tot de opt palme. Iar cea din mijloc să fie cu două canaturi și lucrată bine, după cum cere cuvința.

Turla să avem a o face de lemne groase și bine încheete și să fie făcută în opt muchii. La fieșcare parte să avem a face și cite o fereastră, în lungime de șasă palme și lărgimea de o palmă și jumătate. Acoperișu să fie cu șindrila de brad și prăștită, cite patru la bătut. Înlăuntru în biserică, unde să

cetește Evangheliia, de deacon, să avem a lăsa trei grinzi, precum și afară, deasupra uși*<i>*, iarăși asemenea trei ».

Pentru lucrul lor, meșterii trebuiau să primească «treptelnicește» 6300 lei, precum și 300 de ocale făină de griu, 300 de ocale mălai, 60 de ocale fasole, 50 de ocale brînză, 20 de ocale sare, 10 vedre rachiu, 20 vedre vin și 5 miei. Proprietarul trebuia să dea toate materialele necesare, precum și salahori și oameni necesari pentru pregătirea lemnului.

N. IORGA, *Situația Olteniei în epoca lui Tudor Vladimirescu*, București, 1915, p. 346—347 și idem, *Scrisori și zapise de meșteri români*, București, 1926, p. 96—99.

XIII

1858 februarie 6. — Meșterii Mihail Sebastianov și Filip Sacalov se angajează față de Epitropia sf. Mormînt să construiască o biserică în satul Filfăești, ținutul Iași, contra sumei de 400 de galbeni.

ALCĂTUIRE

Sub iscăliții, maisteri Mihail Sebastianov și Filip Sacalov, prin acest înscris ce dăm onoratei Epitropii a Sf. Mormînt, adeverim că ni-am alcătuit să zidim și să facem din nou o biserică cu a ei clopotniță în satul Fălfăeștii din acest ținut, Eșii proprieta<tea> a Sf. Mormînt, întocmai după planul făcut de arhitectul M. Miceita (?) și în măsurile mai giosînsămnate, și anume: lungimea din lăuntru bisericii de șasă stînjini domnești și patru palme, iar lățime ei de trei stînjini; adîncimea temeliei de piatră în pămînt de patru palme domnești și mai mult de va cere trebuința ca să fie bazată pe pămînt sănătos; iar înălțimea zidului tot de piatră asupra temeliei de la fața pămîntului și în sus de cinci palme domnești cu pietre chioșali (?) cioplite de giur împregior; și grosimea zidiului de piatră cu temelia are să fie de trei palme domnești iar înălțimea zidiului de cărămidă de la acel de piatră și în sus până la acoperămînt cu brăe cu tot are a fi de doi stînjini domnești și grosimea acestuia de două cărămizi cît ține trupul bisericii; iar acel al clopotniței în grosime va fi de două cărămizi și giumătate iar înălțimea trupului ei după plan, cu acoperămîntul piste tot de draniți sau șindile.

Lumina ușilor în lățime de patru palme iar înălțime de un stînjin; iar la ferestri lumina în lățime de tri i pol palme și înălțime de șasă palme.

Dușamelile înlăuntru bisericii peste tot le vom face sau de dulapi sau și de cărămidă; iar bagdadia la clopotniță driaptă de dulapi de brad geluiți cu cahim (?), precum și bolta bisericii tot asemenea de dulapi cu cahimu sau și tencuiță cu ipsos și fețuită bine, ca să să poată zugrăvi cînd va voi epitropiia; de <la> sine înțelegîndu-se că și toți păreții bisericii și a clopotniței pe din lăuntru au să fie bine tencuiți și fețuiți, ca și acia să să poată zugrăvi.

Asemene și păreții pe din afară în partea nordului unde bat ploile avem să-i tencuim cu ipsos bine, spre a nu să darama de ploi.

Și, într-un cuvânt, tot lucrul de pietrărie i de teslărie și dulgerie, afară de catapitează și străni, precum și plata la salahori întru pregătirea bisericii, în totul este în conta și răspunderea noastră; decât numai tot materialul urmiază a ni să trada (preda) pe loc de cătră onorata epitropie; de la care, pentru tot lucrul și pregătirea bisericii, în totul, precum mai sus s-au arătat, avem a primi plată de patru sute no. 400 galbeni blanci zimți, din care am primit acum arvună cinci zeci, no. 50 galbeni, iar restul îl vom primi rânduri, potrivit cu înaintirea lucrului.

Drept aceia ne îndatorim ca, îndată ce să va dezgeța pământul în primăvara anului curent, să pornim lucrarea bisericii cu zece meșteri pietrari și teslari de agions ca să putem pregăti biserica mai din vreme, pe care ne îndatorim a o desăvîrși în totul solidă.

Și spre încredințare am iscălit, fiind chiezași răspunzători unul pentru altul.

Mihailo Sevastianov (rusește) i

Filip Sokolov

1858 februarie 6, Eși.

Arh. st. Buc., m-reă Galata, XV/1.

N. STOICESCU

NICOLAE POLCOVNICU, ZUGRAVUL

Pe marginea unor documente inedite

În anul 1959, cu prilejul cercetărilor efectuate în vederea lucrărilor de restaurare a bisericii catedrale a Patriarhiei, între alte documente scoase atunci la iveală a fost și contractul din 2 aprilie 1835 încheiat de Nicolae Polcovnicu cu Mitropolia pentru zugrăvirea bisericii¹ și alte câteva acte privind activitatea acestui pictor.

Descoperirea acestor documente a fost o revelație surprinzătoare. Ele vin în contradicție cu tot ce s-a scris până acum cu privire la pictura de la mitropolia din București. Într-adevăr, la începutul acestui veac apărea studiul lui B. Iorgulescu: *Din istoria picturii în Țara Românească*², în care se afirmă, fără nici o referire, că pitarul Nicolae Teodorescu, cunoscutul zugrav din Buzău a fost acela care a executat lucrările de pictură de la mitropolia din București între anii 1834 și 1837. Fără să mai fi fost verificate vreodată, cele scrise de B. Iorgulescu vor fi reluate în numeroase scrieri căpătînd astfel autoritatea cuvîntului tipărit³.

Ipoteza unei identități comune a celor două personaje este exclusă. Nicolae Polcovnicu semna cu acest titlu de boierie încă din 1823, pe cînd Nicolae Teodorescu a primit rangul boieresc de pitar abia în 1844⁴. Acesta din urmă își avea reședința

la Buzău unde conducea o cunoscută școală de zugrăvie, pe cînd Polcovnicu își avea casa și atelierul în București și, în fine, între lucrările, mai toate cunoscute, ale Pitarului nu figurează, și nici nu puteau să figureze, cele care sînt semnate de Nicolae Polcovnicu. De altfel, între operele celor doi artiști există și o deosebire calitativă, balanța înclinînd simțitor înspre acelea ale Polcovnicului.

Din păcate se cunosc date prea puține despre acest zugrav. Asemănarea de nume cu alți zugravi din primele două decenii ale veacului trecut⁵ sau cu anonimi care poartă același titlu de boierie⁶ este prea puțin pentru stabilirea vreunei analogii cu Nicolae Polcovnicu, zugravul.

Cea mai veche însemnare privitoare la o lucrare a lui se află la biserica Sf. Nicolae Șelari din București. Este vorba de o ușă văzută de N. Iorga în 1905 pe care s-a citit: «Mina lui Nicolaie polcovnic» zogr<av> 823 iulie»⁷ și care s-a păstrat de la vechea biserică, cea rezidită în 1804 și demolată în 1866. Nu este exclus ca vechea biserică să fi fost pictată în întregime de către acest zugrav⁸. Tot Iorga mai amintește⁹ de o icoană în biserica Pantelimon iscălită «Nicolae polcovnicu» zogr<af> 1824 noem<brie> 10».

¹ Arhiva Mitropoliei Ungro-Vlahiei, fond Reparații la Mitropolie, dos. 2652/1836.

² În *Literatură și artă română*, V, 1900—1901, nr. 4, p. 223.

³ O bibliografie nu-și mai are justificarea de vreme ce ea se bazează pe articolul sus citat. A se vedea totuși N. STOICESCU, *Repertoriul bibliografic al monumentelor feudale din București*, Edit. Acad. R.P.R., 1961, p. 249. De altfel și aci se afirmă același lucru, p. 242. Mai trebuie însă amintită monografia lui J. WERTHEIMER-GHIKA, *Gheorghe M. Tattarescu, un pictor român și veacul său*, București, 1958, p. 1, unde pe baza aceleiași referințe se spune că și Tattarescu a lucrat la mitropolie alături de maestrul său Nicolae Pitarul. Același lucru și în *Istoria bisericii române*, vol. II, 1957, p. 564.

⁴ B. IORGULESCU, *op. cit.*

⁵ V. BRĂTULESCU, *Zugravi de biserici din secolul al XVIII-lea și al XIX-lea*, în *Glasul bisericii*, XVIII, 1959, nr. 3—4, p. 272.

⁶ D. Z. FURNICĂ, *Din istoria comerțului la români*, București, 1908, p. 202; EMIL VÎRTOSU, 1821. *Date și fapte noi*, București, 1932, p. 16 și *Documente privind istoria României. Răscoala din 1821. Documente interne*, București, 1959, vol. I, p. 171.

⁷ N. IORGA, *Inscripții*, I, LXVII, 865, vezi și M. GOLESCU, *Un portretist de la începutul veacului al XIX-lea: Zugravul Nicolae Polcovnicul*, în *Artă și tehnică grafică*, Bul. Imprim. Statului, 1938, caietul 3, p. 33; V. BRĂTULESCU, *op. cit.*, p. 274.

⁸ N. STOICESCU, *op. cit.*, p. 293.

⁹ N. IORGA, *op. cit.*, I, LIV, 817, p. 330 și M. GOLESCU, *op. cit.*

Din anul următor, 1825, datează lucrarea care a adus consacrarea numelui lui Polcovnicu și locul meritat în istoria artei românești. La terminarea portretelor ctitoricești din biserica din Leordeni (Popești-Leordeni, comună aparținând de orașul București) el avea să se iscălească: «S-au zogrăvit aceste pǎrteturi de Nicolaie Polcovnicu» zog<raf> 1825 <ctom>vr 23». Descriindu-le, autoarea care le-a cercetat sublinia: «Portretistul izbutește să ne transmită plăcerea lui de a ne reda personajele așa cum se arată privirii, apăsind asupra trăsăturilor caracteristice și substituind formalismului tradițional, impus de străvechea reprezentare a tabloului ctitoricesc, ascutimea simțului său de observație, modelarea și tehnica, nouă la acea vreme în țara noastră, pe care se arată deplin stăpîn»¹⁰.

Mult timp s-a crezut că portretele de la Leordeni reprezintă apogeul carierei artistice a unui pictor care își încheia activitatea în jurul acelei date. Eroare semnalată încă din 1938, o regăsim în 1958 când se afirmă că Nicolae Polcovnicu era «în jurul anului 1800 printre pictorii care căutau să se elibereze de influența picturii religioase»¹¹.

Fără a nega fondul acestei afirmații, trebuie însă să constatăm că activitatea acestui pictor continuă, desăvârșind lucrări de mare anvergură, pînă către anul 1842.

Din 1825 se păstrează la biserica Sf. Gheorghe Nou din București două icoane, una reprezentînd pe sf. Nicolae, ambele iscălite Nicolae Polcovnicu 1825 dec<embrie>¹², făcute «cu cheltuiala sfinției sale părintelui aghiorghit Protasia».

În aceeași epocă, deceniul al treilea al secolului trecut, se pare că au fost lucrate portretul soției și autoportretul care se află la Galeria Națională. Potrivit memoriilor lui Vasile Mateescu, soția zugravului se numea Zamfirica, iar fiul avea un nume mai puțin obișnuit, Diamanti¹³. Dacă aceștia stăruiau, mai ales fiul, în 1838 la angajarea lui Mateescu, o sumară socoteală ne împinge cu 18–20 de ani înapoi pentru datarea portretului. Aceasta, bineînțeles, în ipoteza că Polcovnicu avea un singur fiu. O fată a Polcovnicului, Zinca, este amintită în 1859 ca văduvă¹⁴.

În înșiruirea cronologică a operelor cunoscute ale lui Nicolae Polcovnicu urmează o perioadă, deocamdată albă¹⁵. Între 1825 și 1834 nu a fost

semnalată nici o icoană sau altfel de pictură datorită lui. Îl găsim însă semnalat între prenumerații din București la cartea lui Gr. Pleșoianu, *Dialoguri francezo-române*, apărută se pare la Craiova în 1830¹⁶. Faptul, în sine fără importanță, aruncă o lumină asupra preocupărilor intelectuale din familia pictorului. Nici într-un caz acel hiatus amintit între anii 1825 și 1834 nu poate fi pus în sarcina pictorului, pentru că următoarea semnalare, din 1834, icoană la episcopia din Rîmnicu-Vîlcea¹⁷, ca și lucrările din anii următori dovedesc o foarte bogată activitate.

Un straniu destin a făcut ca bisericile pictate de Polcovnicu în ultima perioadă de lucru cunoscută să fie demolate sau pictura distrusă pentru a face loc alteia. Așa s-a întimplat cu pictura pentru care a încheiat contractul cu Mitropolia în 1835 și care a fost distrusă cu aproape 30 de ani în urmă; cu pictura bisericii Domnița Bălașa, pentru care a încheiat contract la 25 aprilie 1838, biserică demolată în 1881¹⁸, și cu pictura de la una din bisericile mănăstirii Cernica, care i-a dus și faima peste hotare, grație cărții lui Vaillant¹⁹. În 1842 îl găsim iscălit la biserica mănăstirii Brîncoveni, unde a refăcut vechea pictură brîncovenească²⁰.

O ultimă mențiune privind persoana pictorului se găsește în *Arhondologia veche a Țării Românești*²¹ întocmită în 1851, unde între polcovnici este pomenit «Nicolae Iordache zugraful». Este de reținut că în *Arhondologia* din 1854 nu mai apare, ceea ce ne face să presupunem că Polcovnicu a încetat din viață între acești ani, 1851–1854.

Documentele amintite fac necesară corectarea datelor privind epoca cînd și-a desfășurat activi-

Înaltul Divan, inventar arhivistic, București, 1958, p. 101, nr. 359.

¹⁰ BIANU-HODOȘ-SIMONESCU, *Bibliografia românească veche*, vol. III, p. 705. «D. biv. polcovnic Nicolaie Zugravu 5 buc.». Tot aci și un «Chiriță zugrav».

¹¹ A. MIRONESCU, *Episcopia Rîmnicului în trecut și acum*, București, 1906, p. 198, și M. GOLESCU, *op. cit.*

¹² E. și I. VÎRTOSU, *op. cit.*, p. 184; E. VÎRTOSU, *Din trecutul Așezămintelor Brîncovenești cu prilejul a 100 de ani de la înființarea lor, 1838 – 1938*, București, 1938, p. 12; N. IORGA, *Cum se făcea o catapeteasmă și o zugrăveală de biserică*, în *Biserica ortodoxă română*, 1959, p. 5, și N. STOICESCU, *op. cit.*

¹³ J. A. VAILLANT, *La Roumanie...*, Paris, 1844, t. III, p. 371; N. IORGA, *O inscripție pierdută și vechi mențiuni despre monumentele noastre la Vaillant*, în *Buletinul Comisiei monumentelor istorice*, VIII, 1915, p. 123; M. GOLESCU, *op. cit.*, p. 36; V. BRĂTULESCU, *op. cit.*, p. 274. Este vorba probabil de biserica Sf. Gheorghe, dărimată la cutremurul din 1838.

¹⁴ N. IORGA, *Studii și documente*, vol. XV, p. 75.

¹⁵ Bibl. Acad. Rom. Mss. rom. 871, f. 16 v. m. 541. În condică se precizează că «s-au trecut persoanele cu ranguri vechi civile și ostășești, pînă la noua legiuire din anul 1837», f. 230.

¹⁰ M. GOLESCU, *op. cit.*, p. 32.

¹¹ *Scurtă istorie a artelor plastice în R.P.R. secolul XIX*, vol. II, București, 1958, p. 19.

¹² V. BRĂTULESCU, *op. cit.*

¹³ VASILE MATEESCU, *Biografia lui... Scriere practică de el însuși*, ed. a II-a, București, 1876, p. 112. Doi negustori bucureșteni cu același nume sînt semnați în 1766, cf. D. Z. FURNICĂ, *op. cit.*, indice.

¹⁴ EMIL VÎRTOSU și ION VÎRTOSU, *O sută de ani de la înființarea Așezămintelor Brîncovenești 1838–1938. Documente publicate de...*, București, 1938, p. 203, nr. 249. *Văduvele ce sînt ajutate de Așezămintele Brîncovenești*. «Lefile văduvelor pe luna Ghenar 1859. Lei 31,20 parale, Zinca fata polcovnicului Neculae zugravul».

¹⁵ În 25 octombrie 1833 un Nicolae Polcovnicul are o pricină de datorie bănească la Înaltul Divan, cf. Arh. st.,

tatea Nicolae Polcovnicu. Dacă probabil pictorul s-a născut în 1790, așa cum se afirmă într-un catalog editat în anul 1965²², data încetării din viață, 1825, potrivit aceluiași catalog, trebuie neapărat modificată.

Citeva amănunte semnificative despre Polcovnicu ne dă Vasile Mateescu în sus-amintita lui autobiografie. Știrea cea mai importantă din această relatare se referă la atelierul pe care-l conducea la București unde învățau meseria ucenicii și calfele pe lângă meșterul care executa comenzile bisericilor și credincioșilor mai cu dare de mină²³. Secretul meseriei era păstrat cu strictețe. Un nou venit, chiar angajat cu recomandări, nu era admis în preajma meșterului când acesta lucra. Totuși Polcovnicu a calificat, chiar după spusa lui, mulți zugravi care îl concureau la angajarea lucrărilor de pictură. Din tabloul descris de Mateescu avem imaginea unui atelier de zugrăvie cu puternice reminiscențe medievale, și care nu poate fi asemănat nici o clipă cu o școală de pictură cum este aceea a lui Wallenstein. De aceea, nu se poate vorbi, așa cum s-a afirmat, de o școală de pictură condusă de Polcovnicu și încă la Leordeni²⁴.

Meritele Polcovnicului nu trebuie căutate în activitatea lui didactică, ci în măiestria lui artistică. El reprezintă în istoria artei românești o verigă între vechea pictură tradițională și curentele innoitoare care-și căutau drumul.

★

Biserica Mitropoliei din București construită între anii 1655 și 1658, a fost pictată în anul 1668²⁵ și între anii 1716 și 1719²⁶. Nu se cunosc alte lucrări de zugrăvire efectuate în biserică până în 1835.

²² Galeria Națională. Secția de artă modernă și contemporană, Edit. Meridiane, București, 1965, p. 9. Afirmatii redate și în culegerea Ghidul muzeelor din orașul București, București, 1967, p. 16.

²³ G. OPRESCU, *Pictura românească în sec. XIX*, ed. a II-a, București, 1943, p. 70.

²⁴ *Scurtă istorie a artelor plastice în R.P.R., secolul XIX*, București, 1958, vol. II, p. 19 și 34.

²⁵ OLIVER VELESCU, *Pisania Mitropoliei din București*, în *Sesiunea științifică a Direcției monumentelor istorice*, ianuarie, 1963, p. 135; P.E. MICLESCU, *Restaurarea Catedralei patriarhale din București*, în *Monumente istorice. Studii și lucrări de restaurare*, 1964, p. 61.

²⁶ Sint citeva mărturii demne de încredere care dovedesc acest lucru. Astfel, dintre cei care au descris biserica în veacul trecut, atât bizantinologul rus Uspenski cit și Marin Dumitrescu au văzut între portretele ctitoricești și chipul mitropolitului Mitrofan (1716–1719). Dușman al predecesorului său, Antim Ivireanu, istoriografia a clasat păstoria lui Mitrofan «fără nici o inițiativă» (N. IORGA, *Istoria bisericii românești*, Vălenii de Munte, 1909, vol. II, p. 59) sau «fără interes pentru cultură sau biserică» (*Istoria bisericii române, manual pentru institutele teologice*, București, 1957, vol. II, p. 181). Ținând seama de pictarea bisericii Mitropoliei sub păstoria lui, credem că nu se mai poate nega orice fel de activitate,

În cadrul marilor lucrări care s-au desfășurat la biserica Mitropoliei între anii 1834 și 1839²⁷ s-a prevăzut și pictarea ei, pentru aceasta fiind angajat Nicolae Polcovnicu, care s-a tocmit să execute lucrarea pentru 60 000 de lei. Contractul stipulează după obicei obligațiile celor două părți: Mitropolia se obligă să facă schela, să dea materialele pentru lucrări de tencuială, să plătească zidarii și salahorii și să asigure casa și masa pentru meșter și oamenii lui, ca și «narticul de vin».

Zugravul își ia obligația ca: «Toată zugrăvirea bisericii să se facă cu mare băgare de seamă, întru toate vâpselele să fie bune și hainile sfinților să se facă pe cât cu puțință va sta mai măreț și mai cu meșteșug lucrate, iar mai cu osebite chipurile istoriilor să se facă delicată și cu bune măsuri după cel mai iscusit meșteșug ca să fie în scurt, fără cusur și plăcute la vedere, căci dimpotrivă oricare dintre aceste vor fi lucrate fără băgare de seamă și cu nișcareva cusururi, acelea toate are voie sfânta Mitropolie să mi le strice și eu să fiu dator să le fac de iznoavă». În continuare se înșiră părțile care vor fi aprite.

În contract se mai precizează că «spre grabnica săvîrșire a acestui lucru» meșterul va angaja «pe cei mai cu știință zugravi ca să-mi fie de ajutor la săvîrșirea lucrului». Să se ascundă sub această frază participarea pitarului Nicolae Teodorescu la lucrările de la Mitropolie? Greu de crezut. Mai ales că B. Iorgulescu afirmă că pictorul buzoian ar fi venit, cu meșterul său, Polcovnicul Matei, și cu ucenicul său, G. M. Tattărăscu, cu alte cuvinte a venit cu forțele lui proprii. Dar documentele nu confirmă cele scrise de Iorgulescu. Mai mult, într-un memoriu din 1904, iscălit de pictorii C. Artachino, D. Serafim, N. Angelescu și N. Vermont, întocmit cu ocazia unui concurs instituit pentru restaurarea picturii de la Mitropolie, se precizează că ajutorul lui Polcovnicu se numea Matei zugravul²⁸, desigur același cu Matei Crăciunescu care este iscălit imediat după meșter și la Brîncoveni²⁹.

Polcovnicu se angajează, și socotelile de bani din anii următori o confirmă, că el va executa nu numai pictura ci și icoane și lucrările de zugrăvit propriu-zise și cele de vopsitorie a mobilierului.

De altfel acest sistem, de a angaja întreaga lucrare, departe de a împieta asupra calității de artist a meșterului, poate fi interpretat ca o dorință de a da un caracter unitar cromaticii bisericii, potrivit concepției artistului, și desigur fiind o lucrare de mari

iar aspra lui categorisire va trebui revăzută. Ipoteza că lucrările au fost începute de predecesorul său trebuie verificată cu documente.

²⁷ Pentru amănunte vezi P. E. MICLESCU, *op. cit.* și N. ȘERBĂNESCU, *Scurt istoric al catedralei Patriarhiei române*, în *Biserica ortodoxă română*, 1958, septembrie, p. 830. A se vedea și *Lista pentru contracturile ce n-au luat săvîrșire pînă la darea socotelilor de către fostul iconom Eftimie la 1 februarie 1838*, Arhiva Mitropoliei, fond Reparații la Mitropolie, dos. 2652.

²⁸ Arh. st., fond. M. Cult., dos. 3891, fila 47.

²⁹ N. IORGA, *op. cit.*. Acestuia i se datoresc icoanele timplice bisericii mănăstirii Brîncoveni.

proporții sîntem convinși că operațiile de vopsitorie și zugrăvit propriu-zis erau lăsate pe mina calfelor și ucenicilor.

Din contract mai reiese că Polcovnicu se angajează să zugrăvească «biserica pe dinlăuntru ... peste tencuiala de var crudă». Această primă parte a contractului seamănă ca redactare cu cea din contractul încheiat în 1838 pentru biserica Domnița Bălașa, numai că aci se adaugă «a la fresc». De altfel aceasta și justifică nevoia de «zidari și salahori la tencuiala zidului». Articolul 8 din contract precizează însă că «toate chipurile arhierilor celor mari din sfîntul altar, ale mucenicilor celor mari din hora cea mare a bărbaților și ale cuvioșilor din hora cea mică a femeilor să fie zugrăviți cu ulei».

Cum este firesc la asemenea lucrări, în contract se face și o prezentare a iconografiei. Confruntarea descrierilor de mai tîrziu cu contractul vine să confirme încă o dată pe autorul lor, Nicolae Polcovnicu.

Altarul, se spune în contract, va fi zugrăvit «de la Platetara și pînă jos cu toate chipurile și istoriile cîte se cuvin», iar descrierea lor se găsește în cunoscuta lucrare a lui I. D. Ștefănescu³⁰.

«În hora cea mare a bărbaților — continuă prezentarea — istoriile vor fi praznicile împărătești și celelalte din evanghelie ce se vor găsi de cuviință și mi se va porunci». La I. D. Ștefănescu: «Nașterea Domnului», «Botezul», «Răstignirea», «Coborîrea de pe cruce» și altele, precum și portrete ale mucenicilor despre care în contract se spune că sînt în ulei.

«În hora cea mică a femeilor, de sus pînă jos să se zugrăvească ... istorii din Vechiul Testament cum și cele 24 icoane ale Maicii Domnului, jos în rîndul cuvioșilor celor mari se vor face și ctitorii, din cei vechi cîți mi se va porunci»³¹.

În pridvor — «slonul de afară» — se vor picta «de iznoavă ... chipurile și istoriile care sînt acum iar în locul raiului și iadului să se facă istoria simbolului credinței cu toate figurile întocmai după izvodul cadrii (tabloului — n. n.) care se află în casa arhierască ...».

Prezentarea programului iconografic se încheie cu hramul. Acesta va fi pictat «dinaintea bisericii afară unde sînt și celelalte chipuri ale proorocilor ce se văd că au fost zugrăviți pe tencuiala de var crudă»³².

³⁰ I. D. ȘTEFĂNESCU, *La Peinture religieuse en Valachie et en Transylvanie depuis les origines jusqu'au XIX-ème siècle*, Paris, 1932, p. 178. Descriind pictura lui Polcovnicu, autorul o datează ca fiind cea mai mare parte din 1665. Faptul a fost observat și de N. Iorga, cf. recenzie în *Rev. Hist. S. E. Européen*, X, 1933, p. 184, care precizează că «pictura mitropoliei din București nu este din 1665 ci din jurul lui 1850».

³¹ Pentru portretele ctitoricești a se vedea O. VELESCU, *Pisania Mitropoliei ...*, loc. cit.

³² Polcovnicu a lucrat, precizare importantă, icoana hramului de care amintește contractul, pe peretele exterior

Urmează prezentarea lucrărilor de zugrav. Au fost vopșiți cu ulei «stilpii de piatră din-năuntru», toate ferestrele cu cercevelele și «fiarele ferestrilor», la fel ca și «briul de piatră care este ocolită biserica»³³, iar jețurile vor fi și ele vopsite cu ulei.

Separat, la 8 octombrie 1836, Nicolae Polcovnicu mai semnează un angajament pentru lucrări de vopsitorie la pridvor și în aceeași zi o *Foaie de toate icoanele ce prin contract m-am așezat cu Sfînta Mitropolie a zugrăvi pentru biserică*, în total 113 piese³⁴.

al pridvorului deasupra intrării principale. În vremea sa, icoana hramului, operă a veacului al XVII-lea care se poate vedea și astăzi într-o fridă deasupra intrării în biserică, nu era cunoscută. Piatra de marmură așezată în 1793 a ascuns-o vederii pînă în 1936. În dosul acestei plăci masive de marmură s-au găsit două straturi de pictură; primul, din secolul al XVIII-lea, probabil din epoca lui Mitrofan, ascundea stratul al doilea, cel original, care poate fi văzut și astăzi. Pentru amănunte în legătură cu descoperirea celor două straturi de pictură suprapuse a se vedea arhiva Dir. mon. istorice, fond C.M.I., dos. Mitropolia București, vol. I, referatele lui H. Teodoru din 17 mai 1935, I. Mihail din 4 iunie 1935 și A. Verona din 27 iulie 1935, precum și articolele din presa vremii: M. PRĂDESCU, *Descoperirea unei vechi și prețioase fresce la Patriarhie*, în *Universul*, 1935, 13 iunie, p. 9, unde se dă și o fotografie a primului strat de pictură, astăzi pierdut. Aceeași reproducere și în D. CASELLI, *Cum au fost Bucureștii odinioară*, București, 1935, p. 79. Pentru descoperirea celui de-al doilea strat de pictură, cel original, care se păstrează, a se vedea D. CASELLI, *O nouă frescă s-a descoperit ieri la Patriarhie*, în *Universul*, 1936, 2 mai; E. HAĞI-MOSCU, *Reînnoirea mitropoliei din București*, în *Adevărul*, 1936, 6 mai și D. CASELLI, *O frescă ce înfățișează pe Radu Leon și pe soția sa Doamna Luchia descoperită la Patriarhie*, în *Gazeta municipală*, V, 1936, 17 mai, p. 4.

În legătură cu «chipurile proorocilor ce se văd», precizarea este importantă fiind vorba de refacerea picturii în panourile din cele două rînduri de arcaturi ale pridvorului așa cum arăta acesta pînă la restaurarea din 1959. Pentru motivele care au determinat renunțarea la registrul superior de arcaturi, care era o adăugire făcută în campania de lucrări începute de mitropolitul Grigore și terminate în 1839, a se vedea P. E. MICLESCU, *op. cit.* Nici într-un caz această înălțare a pridvorului nu aparține arhitectului Al. Orăscu (cf. GRIGORE IONESCU, *Despre conservarea și restaurarea monumentelor istorice*. Curs litografiat. Institutul de arhitectură «I. Mincu», București, 1961, p. 123). Afirmația este dezmințită de altfel și de gravura lui Raffet din anul 1837.

³³ Stratul de ulei verde dat pe elementele de piatră ale bisericii în anii 1836–1837 s-a păstrat vreme îndelungată. Pe ancadramentele ferestrelor, datînd din aceeași epocă, se mai puteau vedea fragmente din vopsea de ulei pînă la restaurarea din 1960. Briul a fost curățat prin buceardare în 1903, conf. Arh. st., fond M. Cult., dos. 3904/1903, f. 89, *Situația provizorie nr. 1 din iunie 1903 pentru lucrări executate și materiale aprovizionate*.

³⁴ Arhiva Mitropoliei, fondul și dosarul citat.

Din Lista pentru contractele ce n-au luat săvârșire, întocmită la 1 februarie 1838, aflăm:

Zugrăvitul sf. bisericii din leat 835 april 22 lu polcovnicu Nicolae Zugravu.....		60 000
am primit în leat 1835	25 000	
am primit în leat 1836	25 000	
am primit în leat 1837	9 377	
		59 377

iar în alt capitol:

Zugrăvitelor sfintelor scaune din leat 1836 octombrie cu polcovnicu Nicolae zugravu		9 600
a primit în anul 1836	3 350	
a primit în anul 1837	5 375	
		8 725 875

Lucrările s-au încheiat la Mitropolie în 1839. Un scurt istoric al bisericii și o enumerare a lucrărilor executate au fost consemnate într-o inscripție zugrăvită foarte probabil tot de Nicolae Polcovnicu pe frontispiciul pridvorășului principal îndepărtat la restaurarea din 1932–1936³⁵. La 2 aprilie 1839 biserica este sfințită în prezența domnitorului, a boierilor și a iznafurilor³⁶.

Pictura și noua față a bisericii este admirată de bucureșteni al căror loc de plimbare și agrement³⁷ era «Aleiul Mitropoliei», sistematizat și el în aceeași campanie de lucrări după proiectul inginerului Blaremburg, lucrările fiind executate de Matache Eliad, maimarbașa³⁸.

Nu cunoaștem, din păcate, părerea localnicilor despre opera lui Polcovnicu. Călătorii străini care trec prin București descriu biserica foarte subiectiv. Ea este gisită «strălucită, foarte atrăgătoare», dar pictura nu place³⁹.

³⁵ Textul inscripției la MARIN DUMITRESCU, *Istoricul a 40 de biserici din România*, p. 9–10 și I. D. TRAJANESCU, *Mitropolia din București*, în *Buletinul Comisiei monumentelor istorice*, V, 1912, p. 154–156.

³⁶ Descrierea ceremoniei în Cantor de aviz și comers, nr. 69 din 4 aprilie 1839, p. 275–276 și 270. Cu aceeași ocazie episcopul Argeșului, Ilarion, rostește o cuvîntare publicată într-o broșură cu titlul Cuvînt al Prea Sfinției Sale Ilarion zis la sfințirea bisericii sfîntei Mitropolii a Țării Românești care preînnoindu-se s-au și sfințit în 1839. În text el se referă la lucrări cu cuvintele: «Biserica s-a preînnoit peste tot (afară de ziduri), s-a zugrăvit și s-a înfrumusețat precum se vede». Textul și în Vestitorul bisericesc, Buzău, 1839, nr. 15 și în Amvonul, XVI, 1913, iunie, nr. 3.

³⁷ D. BERINDEI, București, studiu istoric, în *Revista română pentru științe, littere și arte*, București, 1861, p. 317. A se vedea și VASILE NETEA, *Timoteiu Cipariu și George Barițiu, călători prin Țara Românească în 1836*, în *Studii. Revistă de istorie*, XI, 1958, nr. 1, p. 129.

³⁸ Arh. st. fond Mitropolia București, *Netrebnice*, pachet 403, doc. 30.

³⁹ A se vedea descrierile lui ANATOLI DEMIDOFF, *Voyage dans la Russie Méridionale et la Crimée par la Hongrie, la Valachie et la Moldavie*, Paris, 1854, p. 106; A. BONNAR, R. MAC CHEYNE, *Narrative of a Mission of inquiry to the Jesus from the church of Scotland*, Edinburg, 1843; apud AL. LEPĂDATU, *Doi misionari scoțieni în țările române acum*

Deși s-au făcut mai multe încercări de a se executa o nouă pictură⁴⁰, opera lui Polcovnicu a înfruntat cităva vreme timpul. Totuși, așa cum s-a amintit la începutul acestei comunicări, pictura din 1835–1839 nu se mai păstrează. «Pictura interioară s-a dat jos pînă la cărămizi⁴¹ fără să fi făcut în prealabil vreo fotografie»⁴².

Deși este regretabilă, distrugerea picturii lui Polcovnicu trebuie înțeleasă în limitele epocii în care s-au petrecut faptele și în funcție de stadiul cercetărilor de istoria artei din acea vreme. Atenția cercetătorilor se îndreptase doar în mică măsură asupra epocii de tranziție de la vechea pictură tradițională la pictura secolului al XIX-lea. Contribuția lui Nicolae Polcovnicu era necunoscută, primul studiu în care se subliniau calitățile lui artistice și poziția lui inovatoare apărînd doar în 1938.

Calitățile picturii lui Polcovnicu fuseseră însă sesizate încă la 1904 de Vermont și de ceilalți pictori în memoriul sus-amintit. Se afirma pe drept cuvînt că ea reprezintă «începutul unei ere artistice» și era calificată ca fiind «de o reală, de o însemnată valoare artistică», iar Polcovnicu Nicolae și Matei zugravul sînt socotiți – e drept, puțin exagerat – «primii artiști care au pus bazele unui început de artă cu caracter național în această mînoasă țară».

Este interesant de știut – și aceasta justifică interesul pentru o operă artistică dispărută – că în 1924 pictorul Costin Petrescu, fiind însărcinat de către Comisia monumentelor istorice să examineze pictura de la Mitropolie, constata la aceasta tocmai acele trăsături care dau nota originală picturii lui Nicolae Polcovnicu. «Pictura executată în 1839 – scria Costin Petrescu în memoriul său⁴³,

100 de ani, în *Analele Academiei Române*, s. III, t. XV, 1934; AL. MARCU, *Un abate italian la noi în țară: Domenico Zanelli și relațiunea sa din 1841*, în *Analele Dobrogei*, IV, nr. 2, p. 157–159; ȘTEFAN BERECHET, *Călătoria lui Ioachim Vuici prin Temișana, Muntenia, Moldova, Basarabia în 1840*, în *Lui N. Iorga. Omagiu 1871–1921*, p. 319–346; relatarea lui Porfirie Uspenski în GH. BEZVICONI, *Călători ruși...*, p. 354; C. W. WUTER, *Reise in den Orient Europas und einem Theil West Asiens*, vol. I, Ellberfeld, 1860, p. 158; relatarea diplomatului francez Charles de Moüy, în N. IORGA, *Istoria românilor, prin călători*, vol. IV, p. 138.

⁴⁰ Arh. st., fond M. Cult., dosar 3891, *Refacerea picturilor Mitropoliei București*, 1904, și Arh. D-ției mon. ist., fond. C.M.I., dos. Mitropolia București, vol. I, actele privind pictura din 1924, și în *Raportul general al secției economico-financiare către Adunarea Eparhială asupra lucrărilor de reparațiuni ce se execută la biserica Catedrală a Sfîntei Patriarhii*, nr. 4330/1934, publicat în *Apostolul*, XI, 1934, nr. 8–9, p. 153.

⁴¹ *Ibidem*, p. 156.

⁴² Arhiva D.M.I., fond C.M.I., dos. Mitropolia București, vol. I, referat Horia Teodoru din 26 mai 1933. O propunere mai veche, din 1904 (Arh. st., fond M. Cult., dos. 3891, f. 9), de a se fotografia pictura n-a fost aprobată de ministrul de atunci.

⁴³ Arhiva. D.M.I., fond C.M.I., Mitropolia București, vol. I, memoriul lui Costin Petrescu din 20 februarie 1924.

fără să pomenească pe autorul ei, — este ruinată și pe alocuri ștearsă cu excepția pridvorului. Aceste picturi n-au înfățișarea caracteristică stilului bizantin. Sfinții n-au atitudini ieraticе, nici acele draperii cu falduri redată în linii rigide sub care să se desineze forma și mișcarea corpului. Nimburile de lumină sau razele ce cad din cer sînt tratate modern, în tonuri topite, iar nu ca cele vechi care au aspectul unor discuri foarte definite sau raze în forme de fișii lungi ascuțite. Draperiile au o factură banală iar în ornamentație se văd chiar un fel de trandafiri zugrăviți printre cercuri cu sfinți».

«Tehnica, în culori de apă și var aplicate pe tencuieli deja svîntate — scrie în continuare Costin

Petrescu — arată nepriceperea sau graba de a lucra cantități mari care neputînd fi terminate în 2—3 zile cît îngăduie adevărata frescă, culorile nu s-au putut pietrifica. De aceea culorile s-au șters . . . ».

Soarta n-a vrut ca opera lui Nicolae Polcovnicu să se păstreze așa cum ar fi dorit-o artistul atunci cînd scria în contract că se îndatorează să săvîrșească «acest lucru așa de plăcut și așa de laudă încît să rămînă nemuritor numele meu».

Evocîndu-i opera, ne îndeplinim o datorie, recunoscîndu-i calitățile artistice și locul meritat în istoria picturii românești.

OLIVER VELESCU

ANEXE

1

1835, aprilie 2

CONTRACTUL ÎNCHEIAT CU NICOLAE POLCOVNICU PENTRU ZUGRĂVIREA BISERICII MITROPOLIEI

Prin acest contract al meu ce-l dau sfintei mitropolii se face cunoscut că m-am tocmît să zugrăvesc toată biserica sfintei Mitropolii drept lei 60.000, adică șaizeci mii cu condițiile de mai jos ce se arată anume, însă:

1. Biserica pe din lăuntru să o zugrăvesc peste tencuiala de var crudă, începîndu-să din sf. altar, de la Platetera și pînă jos cu toate chipurile și istoriile cite se cuvin unei asemenea biserici cu cea mai bună orînduială.

2-lea. În hora cea mare a bărbaților începîndu-să de sus de la Pantocrator și pînă jos să se zugrăvească toate chipurile și istoriile cite se cuvin după cea mai bună orînduială. Istoriile vor fi praznicile împărătești și celelalte din Evanghelie ce se vor găsi de cuvință și mi se va porunci.

3-lea. În hora cea mică a fâmeilor de sus pînă jos să să zugrăvească iarăș chipurile cite vor fi de trebuință și alte istorii din Vechiul Testament cum și cele 24 icoase ale Maicii Domnului, jos în rîndul cuvioșilor celor mari se vor face și ctitorii din cei vechi cîți mi se vor porunci.

4-lea. În slonul de afară de sus și pînă jos să să zugrăvească de iznoavă sus în bolte precum și mai jos tot chipurile și istoriile care sînt acum, iar în locul raiului și al iadului să se facă istoria simbolului credinței cu toate figurile întocmai după izvodul cadrii ce se află în casa arhierească sau în locul acesteia orice alt ce se va chibzui și ni se va arăta precum și în celelalte biserici.

5-lea. Dinaintea bisericii afară, să să zugrăvească hramul sfinților împărați și celelalte chipuri ale proorocilor ce se văd că au fost zugrăviți pe tencuiala de var crudă.

6-lea. Toată zugrăvirea bisericii să se facă cu mare băgare de seamă întru toate văpselile să fie bune

și hainele sfinților să se facă pe cît cu puțință va sta mai mărește și mai cu meșteșug lucrute, iar mai cu osebite chipurile istoriilor să se facă delicată și cu bune măsuri după cel mai iscusit meșteșug ca să fie în scurt, fără cusur și plăcută la vedere, căci din împotrivă ori care dintr-a cestea vor fi lucrute fără băgare de seamă și cu nișcareva cusururi acelea toate are voie sf-ta Mitropolie să mi le strice și eu să fiu dator să le zugrăvesc de iznoavă.

7-lea. Aurul să se puie la toate coroanele ori unde va fi zugrăvit chipul Domnului H. S. Cristos, al Maicii Sale, al Tatălui și la coroanele arhiereilor celor mari din sf. altar, ale mucenicilor celor mari din hora bărbaților și ale cuvioșilor din hora cea mică a femeilor, asemenea și la chipurile a trei căldări din slonul de afară, coroanele și arepile ingerilor și vestmintele D-lui Hristos cite se cuprind într-aceste trei căldări să fie tot cu aur precum și hramul afara cît aur va trebui.

8-lea. Toate chipurile arhiereilor celor mari din Sf. altar ale mucenicilor celor mari din hora cea mare a bărbaților și ale cuvioșilor din hora cea mică a femeilor să fie zugrăvite cu ulei.

9-lea. Stîlpii cei de piatră din'năuntru să am a-i văpsi cum se va cere, toate ferestrele bisericii de sus de la turlă pînă jos cu cercivelile lor i cu fierle ferestrilor să să vopsească cu ulei precum și toate ieșurile.

10-lea. Briul de piatră care este ocolită biserica să să vopsească iarăș cu vopsele cu ulei, ori ce fețe va fi plăcut. Și fiindcă biserica sf-tei Mitropolii este maica tuturor bisericeilor Valahiei, mă îndatorez și eu ca să săvîrșesc și eu acest lucru așa de plăcut și așa de laudă încît să rămîie nemuritor numele meu, silindu-mă să aleg spre grabnica săvîrșire a acestui lucru ce va sta prin puțință pe cei mai cu știință zugravi ca să-mi fie de ajutor la săvîrșirea lucrului.

11-lea. Suma banilor de lei șaizeci mii ce s-au zis mai sus să mi se răspunză rînduri rînduri încît după săvîrșirea lucrului să am a lua taleri cinci mii adică socotiți tot din suma de mai sus de șaizeci mii, iar osebit să mi se dea trebuincioșii zidari cu salahorii la tencuiala zidului și ori ce alt va trebui

precum și poduri, facerea lor, funii, lemne și alte asemenea acestora. Asemenea trebuie să mi se dea și loc de lăcuit atît pentru mine cît și pentru lucrătorii ce vor avea cînd trebuința va urma, precum și în cîtă vreme ne vom afla în lucru să ni se dea și trebuincioasa hrană i narticul de vin.

12-lea. Să fie dator a păzi întocmai copriinderea acestui contract căci dimpotrivă precum eu voi fi îndatorat întru răspundere către sf-ta Mitropolie asemenea îndatorită să fie și sf-ta Mitropolie către mine, a nu mă zălicni la cevaș din lucru căci atunci va fi datoare a-mi răspunde toată acea pagubă aceasta și spre încredințare am iscălit făcîndu-să două asemenea zapise. 1835 aprilie 22.

Nicolae Polcovnicu, zugrav.

— urmează socoteli de bani, pînă la noembrie 1837.

Arhiva Mitropoliei, fond reparații la Mitropolie, dos. 2652/1836.

2

1836, octombrie 8

ANGAJAMENTUL LUI NICOLAE POLCOVNICU DE A ZUGRĂVI PRIDVORUL

Trebuință avînd sf-ta Mitropolie a i se zugrăvi icoanele bisericii i zălojele de la slonul de afară și ușile de fier ce sînt la cîte trele ieșirile din slomn cît în osebită foie se arată m-am așezat eu supt iscălitul a i le zugrăvi cu toată buna orînduială a meșteșugului meu cît se va putea mai bine și frumos încît să mulțumească pe oricare privitor, adică toate chipurile sfinților să fie potrivite orînduiei bisericii și hainele să le fie lucrate cu aur ferecat. Drept osteneala mea să fie datoare sf-ta Mitropolie a-mi da 300 galbeni împărătești alt nimic pă care pînă la viitorul mai 21 din următorul leat să le dau gata toate cu orînduiala ce s-au zis mai sus și pentru că se va păzi acest așezămînt întocmai am dat sf-tei Mitropolii acest înscris precum asemenea mi-au dat mie sf-ta Mitropolie.

1836 oct. 8.

(Urmează socoteli de primire a banilor.)

Arhiva Mitropoliei, fond Reparații la Mitropolie, dos. 2652.

1836, octombrie 8

Foaie de toate icoanele ce prin contract m-am așezat cu sf-ta Mitropolie a zugrăvi pentru biserică cum jos anume se arată:

Bucăți

3 Crucea și Moleniile

13 Iconițe ale proorocilor

13 Iconițe ale apostolilor

13 Iconițe ale praznicilor

16 Iconițe ale patriarhilor

6 Icoane mari împărătești

12 Iconițe mici de sărutat la icoanele cele mari împărătești

1 Icoană cu două fețe de la proschinitari, pă o față Învierea și pe cealaltă față sf-ții Împărați.

6 Icoane mari împărătești vechi ce sînt să se puie la femei să le dau lustru.

6 Istari la poalele icoanelor împărătești

14 Iconițe la amvon unde citește diaconul sf-ta evanghelie

6 Zălogii de la slomn să le vâpsesc cu vâpseala cu ulei verde ca și la petrile de la ferestre.

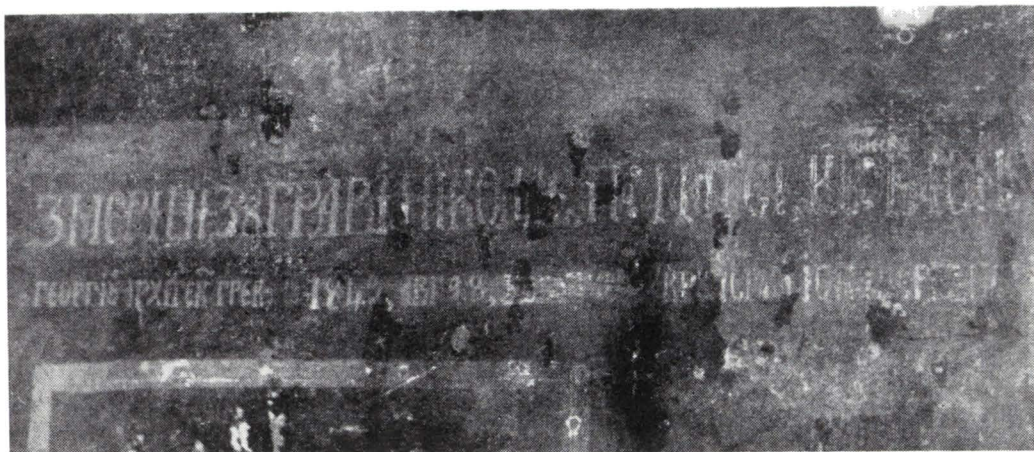
3 Uși de fier care sînt la trei ieșiri ale slomnului să le vâpsesc cu vâpseală cu ulei sîngepie și florile mari din mijloc să le poleiesc cu aur.

1 Cruce de fier ce este a se pune sus pe coama bisericii să-i poleiesc fața cu aur iar dosul să îl vâpsesc cu vâpseala cu ulei galbenă.

113 adică peste tot bucăți una sută treisprezece.
Nicolae Polcovnicu — zugrav 1836 oct. 8.

(Urmează socoteala banilor primiți pentru aceste lucrări.)

Arhiva Mitropoliei, fond Reparații la Mitropolie, dos. 2852.



Semnătura lui Nicolae Polcovnicu, Matei Crăciunescu și a altora din 1842 august 9 în nișa proscomidiei bisericii mănăstirii Brncoveni.

1838, februarie 1

Listă

pentru contracturile ce n-au luat săvîrșire pînă la
predarea socotelilor de către fostul iconom Eftemie
la 1 febr<uarie> 1838

Nr.	Pentru ce anume contracturi	Sumele după tocmeli		A rămas datoriu		Băgări de seamă
		Lei	B	Lei	B	
1.	Pentru facerea podului de la sf. Elefteriu din l<eat> 1837 Noembrie 29 i s-au dat lui Herz sin Bobu și Mihai sin Ioniță de la Bolentin, contragiu	2051 1000	60			Toate contracturi la revizuirea ce s-a făcut acestor socoteli de către orînduiții cinovnici din partea comisii numai s-a văzut coprin- derea lor și fiind nesăvîrșite a rămas în delile Iconomii Mitropolii.
2.	Pardoseala tinzii bisericii de la 4 Decembr<ie> 1837. S-au dat lui Mirea Oțelea petraru ot Corn sud Prahovu ¹	450 150		1051	60	
3.	Meremetul ce s-a făcut la aleiul după dealul mitropolii din 1837 avg<ust> 23 s-a dat lui Matache logofăt meimeriu :	17478 13000		300		
4.	Zugrăvitul sf. biserici din l. 835 april 22 lu polcovnicu Neculae zugravu au primit în l. 1835 25000 Idem 1836 25000 Idem 1837 9377 59377	60000		4478		
5.	Pridvoarele bisericii din l. 1836 octomb<rie> 21 cu Costandin Bratele a primit în l. 1836 569,60 Idem 1837 .. 5110 Idem 1838 .. 228,60	8000				În socotelile iconomului se arată că s-a făcut socoteala pe 40 oca. Suma răspunderii se vede mai mare pentrucă după arătarea Iconomului s-a făcut polican- drul (ceva) mai mare decît oca 40. Și atunci rămîne a se cunoaște cît trebuie a se plăti pentru lucru după ce se va săvîrși, se va drămui și se va vedea atunci cîte oca va eși.
6.	Zugrăvitelor sfîntelor scaune din l. 1836 octo<mbrie> cu polcovnicu Neculae zugravu a primit în anul 1836 3350 idem 1837 8725	9600		2092		
7.	Poleitu timplici și altele din l. 1836 sept<embrie> cu Pavel Ioan a primit în l. 1836 3000 idem 1837 10000 13000			875		
8.	Pentru făcutul policanandrului după contract după l. 1836 sept<embrie> 11; pentru lucrul cite parale 35 și după socotință trecut A primit în anul 1836 5000 „ 1837 8363,45 „ 1838 2000 15363,45 Și acest contract se află tot în delile Iconomii ca și celelalte.	14000		30000		

¹ Pentru aceste lucrări a se vedea N. ȘERBĂNESCU, *Scurt istoric al Catedralei Patriarhiei Române, în Biserica ortodoxă română, LXXXVI, septembrie 1958.*

Iscălit, Șeful Mesei I-a Andrei Bozian

Arhiva Mitropoliei, fond Reparații la Mitropolie, dos. 2652.

În mai 1906 murea la Iași singurul sculptor moldovean din vremea aceea, Dimitrie Tronescu¹. Născut la Tîrgu-Neamț² în 1843³, din părinți săraci, vine în 1869 la Iași, unde directorul Școlii de bele arte, Gh. Panaiteanu-Bardasare, îi remarcă talentul și îl ajută personal, pentru ca mai apoi să solicite Ministerului Instrucțiunii⁴ o sumă de 200 de lei pentru « junele laborios [...] spre a-și cumpăra hrana zilnică și îmbrăcăminte necesară pentru iarnă ». Răspunsul fiind negativ, Panaiteanu s-a adresat Primăriei din Iași care avea un fond destinat burselor pentru Școala de bele arte, și în iulie 1870 obținea pentru elevul său o bursă anuală de 666,66 lei, pe care acesta a primit-o în toți anii de studiu⁵.

La Școala de arte frumoase din Iași nu exista o catedră de sculptură și directorul se va plînge în repetate rînduri de această lipsă pe care o suplinea el cum se pricepea⁶. Tînărul Dimitrie Trihinescu — cum se numea încă la acea dată (abia în 1876 își schimbă numele în Tronescu⁷) — s-a dovedit a fi un elev sîrguincios, luînd chiar un premiu pentru desen la Expozițiunea generală a Școlii de bele arte din Iași din iunie 1871⁸. Aptitudinile sale erau mai ales pentru sculptură, așa cum rezultă din recomandarea pentru bursa de străinătate pe care

o face Panaiteanu în 1876⁹: « elevul Dimitrie Tronescu [...] carele prin neobosită sîrguință și lăudabil succes, s-a manifestat a fi născut sculptor, și ar fi un foarte mare păcat dacă nu s-ar trimite în străinătate pentru perfecționarea unui ram reclamat atît de mult de cerințele societății noastre ». Ministerul amină ca de obicei rezolvarea pentru bugetul următor.

În 1877, în noiembrie, la Expoziția Școlii de bele arte din Iași, Tronescu obține Medalia de argint și premiul de străinătate pentru sculptură, și Medalia de bronz pentru desen după natură¹⁰. Se pare că la această expoziție a prezentat două sculpturi în lemn¹¹. În septembrie 1877 Ministerul aprobă patru burse pentru străinătate: două pentru Școala de bele arte din București (Ion Georgescu — sculptură și G. D. Mirea — pictură) și două pentru Școala de la Iași. Panaiteanu confirmă pe elevii propuși cu un an înainte, Dimitrie Tronescu pentru sculptură și Alexandru Valențius pentru pictură¹². Bursierii ieșeni vor primi însă banii abia în februarie 1878, cînd pleacă amîndoi la Roma, stabilindu-se în Via Cappucini nr. 6¹³.

Grija părintească manifestată de Panaiteanu față de Tronescu nu va înceta nici de acum înainte. Astfel, el obține din partea primăriei din Iași un ajutor de « una mie lei pe an, spre a putea trăi și studia la Roma, unde este scump și nu se poate ieși la capăt cu două mii lei ce-i dă Ministerul de Culte »¹⁴. La numai cîteva luni de la plecare, în noiembrie 1878, Tronescu trimitea la Iași, ca dovadă a progreselor sale, două busturi: o copie după un bust roman (« Scipio Africanul », așa cum va fi denumit ulterior) modelat în lut ars și « Un bătrîn eclezias », în ghips¹⁵. În iunie 1879, primind o

¹ Despre Tronescu s-a scris în: G. OPRESCU, *Sculptura statuară românească*, E.S.P.L.A., [București], 1955, p. 102; *Scurtă istorie a artelor plastice în R.P.R.*, vol. II, Editura Academiei, [București], 1958, p. 225, repr. fig. 191; G. OPRESCU, *Sculptura românească*, ed. a II-a, Editura Meridiane, București, 1965, p. 79–80, repr. fig. 41.

² Arh. st. Buc., fond Min. Instr., dos. 130/1870, f. 20; „Moartea lui Tronescu, în *Evenimentul*, 14 (1906), nr. 80, mai 24.

³ Arh. Municipiului Iași, act de deces nr. 912 din 1906: Dimitrie Tronescu în vîrstă de 63 de ani, mort la 21 mai 1906, în str. Sf. Teodor nr. 40 [Iași]. Decorat cu Steaua României gradul de cavalier.

⁴ Arh. st. Buc., fond. Min. Instr., dos. 130/1870, f. 20.

⁵ Arh. st. Iași, fond Șc. bele arte, dos. 1/1869, f. 31; dos. 1/1877, f. 68.

⁶ « Dl. G. Panaiteanu Bardasare, directorul Școalei de bele arte din Iași, fiind însărcinat cu continuarea catedrei de sculptură și gravură de la citata școală », în Arh. st. Buc., fond Min. Instr., dos. 1973/1872, f. 17; vezi și dos. 2306/1873, f. 154; dos. 3173/1876, f. 129.

⁷ Arh. st. Iași, Fond Șc. bele arte, dos. 1/1879, f. 160: « D-le Primar, fiindcă junele sculptor Dimitrie Tronescu ce se numea mai înainte Trihinescu [...] ».

⁸ Arh. st. Buc., fond Min. Instr., dos. 851/1871, f. 163, 164. În inventarul Școlii și Pinacotecii din Iași, la capitolul « lucrări de la Expozițiunea anilor 1869, 1870, 1871... alese pentru colecțiunea Școalei », figurează la reproducere după diverse originale trei desene de Tronescu (Trihinescu). De asemenea în inventarul Pinacotecii din Iași din 1893 figurau cinci desene. Arh. st. Buc., fond Min. Instr., dos. 2306/1873, f. 21; dos. 426/1893, f. 192, 202, 208, 210.

⁹ Arh. st. Buc., fond. Min. Instr., dos. 3173/1876, f. 123.

¹⁰ Arh. st. Iași, fond. Șc. bele arte, dos. 1/1877, f. 114.

¹¹ Ibidem, dos. 1/1877, f. 132: « iar salonul al treilea conține 102 picturi în olei după model și după diferiți artiști, precum și două remarcabile sculpturi în lemn ».

¹² Arh. st. Buc., fond Min. Instr., dos. 3532/1877, f. 406–408.

¹³ Arh. st. Iași, fond Șc. bele arte, dos. 2/1878, f. 66.

În ceea ce privește stipendiștii, este sigur că Panaiteanu înțelegea ca aceștia, o dată ajunși la Roma, să se înscrie la Academia de bele arte, dovadă următoarele rînduri: « vă roagă [...] a grăbi trimiterea în străinătate a elevilor Tronescu și Valențius, căci cursul din străinătate a învățămîntului artistic începe ordinarmente în luna octombrie », Arh. st. Buc., fond Min. Instr., dos. 3532/1877, f. 406. În documentele ulterioare însă Tronescu nu e menționat nicăieri ca elev al Academiei San Luca din Roma.

¹⁴ Arh. st. Iași, fond. Șc. bele arte, dos. 2/1878, f. 22, 27, 137.

¹⁵ Ibidem, dos. 2/1878, f. 122, 128. Bustul copie după un portret roman, denumit la început de Panaiteanu « Seneca » și apoi « Scipio Africanul », păstrat pînă azi la Muzeul de artă din Iași (inv. 8), nu reprezintă pe nici unul din personajele indicate. Bustul « Bătrîn eclezias » mai e numit și

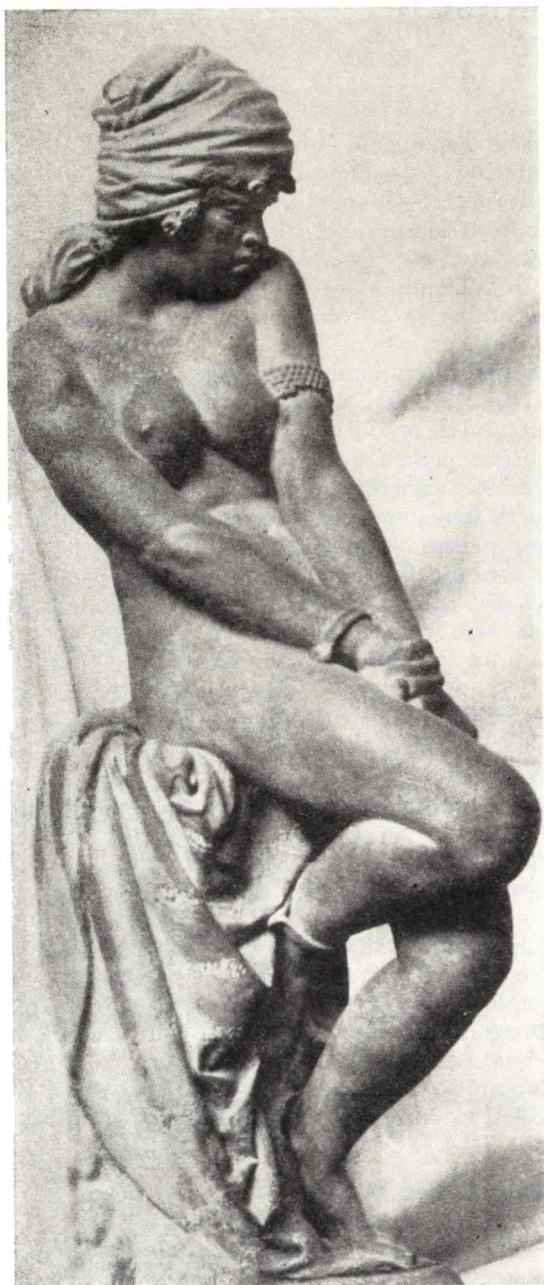


Fig. 1. — « Sclavă rupindu-și lanțurile » (copie), Muzeul de artă din Iași.

nouă lucrare « Sclava rupindu-și lanțurile » (fig. 1), figurină de teracotă « tratată în privința tehnicii și a formelor după direcțiunea realistă a școalei moderne », Panaiteanu se grăbea să semnaleze Ministerului că bursierul face « mari și rapide progrese »¹⁶, iar pe primar și pe membrii Consiliului municipal din Iași îi invita să viziteze Pinacoteca unde era expusă « Sclava », « într-o vârstă care să convinge că pentru menținerea la studii a tînărului Tronescu nu se

« Prelat papal », iar în inventarul Pinacoteei ieșene din 1893 poartă titlul: « Bustul unui membru de tribunal », Arh. st. Buc., fond. Min. Instr., dos. 426/1893, f. 218.

¹⁶ Arh. st. Iași, fond. Șc. bele arte, dos. 1/1879, f. 159.

varsă zadarnic banii municipiului acestui oraș »¹⁷. În aprilie 1880 soseau la Iași un bust de marmură de Carrara — « Femeie orientală » (fig. 2) — și două încercări de sculptură animalieră: un leu modelat în lut ars și un altul sculptat în marmură, copii după Canova, (de dimensiuni reduse)¹⁸. Bustul de marmură a stîrnit admirația lui Panaiteanu și a celorlalți membri ai Comitetului academic de bele arte, care întocmind un proces verbal apreciază că: « este executat cu o finețe surprinzătoare », este « original după natură » și are « o expresiune caracteristică și plină de viață ». Comitetul academic socotește că sculptorul merită o încurajare din partea guvernului de cel puțin « una sută napoleoni »¹⁹.

La sfîrșitul anului 1880 bursa la Roma expira. Dornic de a se perfecționa în continuare, sculptorul adresează o scrisoare ministrului nostru plenipotențiar la Roma, dr. N. Crețulescu, care îi vizitase atelierul²⁰, și îl roagă să intervină pentru prelungirea bursei pe încă doi-trei ani, întrucît « am întreprins o lucrare mai mare care este [...] o compozițiune a mea [...] sub denumirea de: « Amor ». Am făcut lucrarea în modelațiune cu lut, apoi am format-o în gips, și acum voi începe lucrarea în marmură [...]. Lucrarea va fi oferită [...] guvernului Țării mele pentru a fi destinată Muzeului nostru Național »²¹. În același timp oferea copia în ghips a bustului « Femeie orientală » pentru Legația României la Roma²².

Pentru prelungirea bursei intervine desigur și Panaiteanu, care sugerează ca la sfîrșitul acestei noi perioade Ministerul să ceară bursierului « o operă supramărimă naturală în stil antic, care să personifice România într-o poză glorioasă și triumfătoare »²³. Ministerul acceptă să acorde bursa pînă în octombrie 1882, dată la care Tronescu va cere o nouă prelungire. Acum argumentul hotărîtor va fi terminarea statuii sugerate de Panaiteanu: « România independentă rupindu-și lanțurile sclaviei » temă încă de actualitate la numai cîțiva ani după războiul de independență.

În februarie 1882 Tronescu adresează o scrisoare noului ministru la Roma, Petre Mavrogheni, care vizitase și el atelierul sculptorului. « Am dat multe probe de lucrările mele pe care le-am trimis parte la Iași și multe altele la București »²⁴. Pe de altă

¹⁷ Ibidem, dos. 1/1879, f. 160.

¹⁸ Ibidem, dos. 1/1880, f. 200, 201, 206, 207. Arh. st. Buc., fond. Min. Instr., dos. 409/1902, f. 28.

¹⁹ Arh. st. Iași, fond. Șc. bele arte, dos. 2/1880, f. 146, 147, 151.

²⁰ Ibidem, Dos. 3/1880, f. 201, 206.

²¹ Fotografia acestei lucrări a fost primită de Panaiteanu, care intitulează lucrarea « Amor și Psyche », grup în mărime naturală. Arh. st. Iași, fond. Șc. bele arte, dos. 3/1880, f. 52. Lucrarea s-a trimis Pinacoteei din București, cf. *Catalog de tablouri, statue [...] expuse în Pinacoteca din Bucuresci*, redigiat de P. Ionescu, București, 1888, p. 32: nr. 10 — « Uă sărutare ». Astăzi lucrarea s-a pierdut.

²² Arh. st. Iași, fond. Șc. bele arte, dos. 3/1880, f. 201, 206.

²³ Ibidem, dos. 3/1880, f. 200, 207.

²⁴ Ibidem, dos. 3/1882, f. 19 bis, 20. În *Catalogul Pinacoteei din București din 1888*, loc. cit., alături de grupul



Fig. 2. — « Femeie orientală », Muzeul de artă din Iași (foto autorul).

parte, trei bucăți din lucrările mele le-am dăruit Legației, din Roma²⁵ [...] și după consiliul ce ați binevoit a-mi da și intervenirea voastră pe lângă celebrul artist Ferrari, am avut onoarea de a fi primit în studiul său, unde sub a Domniei-sale supraveghere am urmat și aproape finit cu lut statua

« O sărutare », nu figurează însă decît « Narcis, studiu în platură » (nr. 9).

²⁵ Cele trei lucrări erau: bustul în ghips « Femeie orientală » (portretul unei doamne române), bustul lui N. Crețulescu și acela al publicistului italian filo-român Giovenale Vegezzi-Ruscala, așa cum aflăm din articolul *Artisti illustri a Roma*, în *La Confederazione Latina*, 1882, nr. 4, mai 14, p. 28–29.

de care este vorba [« România independentă »]. Ca să pot duce însă la un bun rezultat facerea aceste statui în marmură, trebuie timp ». Petre Mavrogheni sprijină cererea lui Tronescu pe lângă ministrul învățămîntului V. A. Urechia²⁶, iar Panaiteanu la rîndul său argumentează că: « decît să avem mai mulți artiști și toți necompleți și mediocri, mai bine să avem mai puțini însă aceștia să fie eminente maestri în arta lor »²⁷. Către primăria Iașului, Panaiteanu cere să fie trimiși la Roma cei 100 de lei lunar aprobați « spre a achita spezele studiului, atelierului și onorariul ce plătește maestrului său

²⁶ Arh. st. Iași, fond Șc. bele arte, dos. 3/1882, f. 19.

²⁷ Ibidem, dos. 3/1882, f. 17.



Fig. 3. — « Vanitatea », Muzeul de artă din Iași
(foto autorul).

Ettore Ferrari, care este încântat de talentul, zelul și progresul școlarului său »²⁸. Susținut cu atâta convingere, Tronescu obține încă doi ani de bursă la Roma, unde era cunoscut și apreciat de intelectualii români care îi vizitau atelierul. Printre aceștia amintim pe Anastase Stolojan — fostul ministru, Petru Triandafil și doctorul D. Brîndză, care admiraseră statuia în lucru « România independentă »²⁹. Statuia nu a putut fi transpusă în marmură, desigur din lipsă de mijloace bănești.

²⁸ Ibidem, dos. 3/1882, f. 16.

²⁹ *La Confederazione Latina*, loc. cit.

În noiembrie 1882, Tronescu se afla la Iași « spre a-și restaura sănătatea »³⁰ și poate și cu ocazia Expoziției județene, la care expune « un frumos birou sculptat în lemn de sorb », obținând o diplomă de onoare gradul I³¹. Era desigur o lucrare mai veche și acest aspect al activității sculptorului nu trebuie să ne mire prea mult dacă ținem seama că și Aman prezentase la diverse expoziții mobilă sculptată. Se întoarce curînd la Roma unde termină și toarnă în ghips statuia de mari proporții și execută bustul lui Petre Mavrogheni. Ambele lucrări vor fi trimise în noiembrie 1883 la Iași, la îndemnul lui Panaiteanu³², pentru a figura la Expoziția artiștilor în viață ce a avut loc în acel an în capitala Moldovei. Tot acolo au fost expuse și o parte din lucrările anterioare: « Femeie în costum oriental » (nr. 48); « Bustul lui G. P[anaiteanu?], ghips modelat după natură (nr. 49); « Sclava », teracota (nr. 50); « Un leu dormind », marmură (nr. 51); « Scipione Africanul », bust lut (nr. 52); « Ministrul Mavrogheni », bust (nr. 53); și « România independentă, statuă modelată în gips și proiectată a se așeza pe una din piețele noastre » (nr. 54)³³. Întrucît la sosirea ultimelor două lucrări, juriul făcuse deja premierile, Panaiteanu încearcă să obțină de la ministru aprobarea unei premieri ulterioare: « Tronescu ar merita un premiu mai mare decît cel de-al II-lea ce i s-a dat de juriul Expoziției pentru bustul de marmură Orientală »; dar fără rezultat³⁴.

Sculptorul rămîne la Roma pînă în august 1884. Ultima sa adresă era « Via Sixtina 86, ultimo piano »³⁵. O dată cu întoarcerea în țară încep și dificultățile. În septembrie 1884 Panaiteanu adresează ministrului un memoriu³⁶, arătînd că Tronescu « s-a reîntors [...] așteptînd cu nerăbdare să-i sosească modelul în ghips și statuia în marmură « Vanitatea », ce a început la Roma însă nu a putut-o termina [...]. Numitul sculptor însă se află actualmente foarte necăjit și descurajat, văzînd că-i lipsesc mijloacele trebuitoare pentru instalarea unui atelier de sculptură, neavînd nici măcar cu ce să plătească cheltuielile ce vor fi cu transportul [...] susmenționatei statui [...]. Pentru a salva pe dl. Tronescu din o situațiune așa disperată, punîndu-l pe o cale de activitate fără griji și supărări », Panaiteanu propune să se acorde o gratificație pentru statuia « România independentă » proprietate a Galeriei din Iași, « așa cum s-a procedat și cu sculptorul Georgescu », dar, nefiind fonduri, cererea nu se aprobă. « România independentă »

³⁰ Arh. st. Iași, fond Șc. bele arte, dos. 3/1882, f. 135, 152.

³¹ ** *Expozițiunea județeană*, în *Curierul*, 1882, oct. 20/nov. 1.

³² Arh. st. Iași, fond Șc. bele arte, dos. 1/1883, f. 77–80 și dos. 2/1883, f. 204, 306.

³³ Ibidem, dos. 3/1884, f. 54.

³⁴ Ibidem, dos. 2/1883, f. 305, 306. **

Expoziția artiștilor în viață, în *Curierul*, 1883, nr. 124, noiembrie 4/16: « Sculptură: Premiul II (600 lei) d. Tronescu ».

³⁵ Arh. st. Iași Șc. bele arte, dos. 2/1884, f. 63.

³⁶ Ibidem, dos. 3/1884, f. 111.

va figura și la Expoziția cooperativelor organizată de Butculescu în 1884 la Iași, bucurându-se de aprecierea publicului și presei³⁷.

Patru ani mai târziu, în 1888, situația lui Tronescu era și mai proastă. Un nou memoriu către ministru al neobositului director o descrie mai bine decât am putea-o face noi: « Dl. Dimitrie Tronescu, unicul sculptor român de aici, [...] se află astăzi pieritor de foame! Nici o comandă i se dă pentru a-și susține zilnica existență [...] căci publicul în mijlocul căruia trăiește este sărac și lipsit de gust pentru arta plastică. Eu din parte-mi compătimindu-l, l-am ajutat între altele și cu vreo 500 de lei [...] mai mult nici eu nu pot să fac pentru salvarea sa [...]. În consecință numai Înaltul [...] Guvern ar putea să facă ceva și pentru ușurarea nenorocitului Tronescu, prin comenzi de busturi etc., sau prin înființarea unei catedre de sculptură fie artistică, fie chiar și industrială »³⁸. Știind că speranțe din partea Ministerului sînt puține, se adresează Primăriei din Iași pentru « creerea unei catedre de sculptură industrială la Școala comunală de meserii [...] și în același timp [...] o sumă necesară pentru bustul în marmură pe un pedestal de granit la mormîntul lui Dimitrie Gusti »³⁹. Tronescu expuse în august 1887 în vitrina magazinului Hirsch și Fincke din Iași bustul în ghips al fostului primar al Iașului, Dimitrie Gusti, bust pe care autorul unei notițe în presă⁴⁰ îl socotește « deplin reușit și face multă onoare d-lui sculptor Tronescu ». Proiectul de monument funerar nu s-a înfăptuit niciodată. În ceea ce privește catedra de modelaj de la Școala de meserii, ea a fost înființată mai târziu, dar profesor a fost numit în 1894 italianul Celesti Fabio⁴¹.

În 1892 directorul Panaiteanu e pensionat și predînd gestiunea Școlii și Pinacotecii donează Școlii cîteva piese, între care două busturi de Tronescu: « Bustul în mărime naturală [...] într-o manta aruncată peste umăr, reprezintă pe pictorul Giorgie Panaiteanu Bardasare »; și « Bustul masiv format în gips colorat à la terracotta, [...], reprezintă pe mult regretata Marietta Panaiteanu »⁴².

Situația sculptorului continuă să rămînă grea, în asemenea măsură încît cu ocazia mutărilor Școlii de bele arte din Iași dintr-un local într-altul, survenite în 1891 și în 1895, el se angajează să se ocupe de ambalarea și transportarea statuilor și mobilierul

Școlii și Pinacotecii⁴³; iar în 1897, fetița sa Marieta poza la Școala de bele arte ca model de cap de expresie⁴⁴.

C. D. Stahi, noul director al Școlii, adresa în 1893 un memoriu ministrului Instrucțiunii Take Ionescu: « Cu ocazia înaltei vizite cu care ați onorat Școala de bele arte din Iassy, v-ați încredințat despre multele neajunsuri de care suferă această Instituțiune. Tot atunci ați văzut însăși starea de mizerie în care se află [...] Dimitrie Tronescu. Cuvintele încurajatoare ce ați rostit că: îndată ce va termina statueta (atunci în lucrare), să o trimită la București » și « însușit de aceasta a lucrat [...] spre a o termina cît mai curînd »⁴⁵. Este vorba de statuia « Vanitatea » (fig. 3; tînără femeie drapată în stil antic și ținînd o oglindă), pe care Tronescu o începuse la Roma în 1884, aducînd-o în țară pentru a termina cioplirea ei în marmură. Dar cerînd 3 000 de lei pe această lucrare, ministrul refuză să o cumpere (deși în 1894 statul cumpăra între alte lucrări străine și o pinză de Henner cu 8 000 de lei⁴⁶). Se aprobă însă organizarea unei loterii pentru această statuie, dar abia în 1896 — doi ani mai târziu — are loc tragerea⁴⁷. Tot în 1896 Tronescu primește în sfîrșit o comandă din partea Ministerului, în valoare de 3 000 de lei, pentru « trei busturi de marmură de Carrara: Alexandru I. Cuza, Grigore A. Ghica și Mitropolitul Veniamin Costache »⁴⁸. Ele erau destinate Universității din Iași și trebuiau terminate pînă în septembrie 1896. De fapt este vorba de trei reliefuri-medalioane care (împreună cu cele comandate unor sculptori din București) decorează fațada Universității din Iași⁴⁹.

Presa timpului ne informează că în 1897 Tronescu lucra la bustul doctorului ieșean Tausing⁵⁰, iar în 1899 termina bustul lui Teodor Codrescu, care urma să fie așezat pe monumentul conceput de sculptorul italian din Verona — Falleschini⁵¹. Dacă indicația⁵² că Tronescu a lucrat la altorelieful frontonului Institutului de anatomie din Iași este exactă, ea trebuie înțeleasă în sensul că fiind familiarizat cu tehnica cioplierii, a transpus în piatră altorelieful — opera lui V. L. Hegel, sub supravegherea acestuia.

Anul 1897 aduce o îmbunătățire în viața chinuitului sculptor. Cu ocazia inaugurării noii clădiri a Universității din Iași, în octombrie, regele Carol I vine în capitala Moldovei și printre altele vizitează

³⁷ „*„, *Expoziția din Iași*, în *Liberalul*, 1884, octombrie 4.

³⁸ Arh. st. Buc., fond Min. Instr., dos. 4356/1888, f. 36.

³⁹ Arh. st. Iași, fond Șc. bele arte, dos. 4/1888, f. 11.

⁴⁰ „*„, *Din localitate*, în *Liberalul*, 1887, iulie 24; „*„, *Literatură și arte*, în *Familia*, 1887, nr. 31, august 2/14, p. 369.

⁴¹ „*„, *Cronica zilei*, în *Evenimentul*, 1894, august 30. Totuși vezi Arh. st. Iași, fond Șc. bele arte, dos. 3/1900, f. 160: « Tronescu Dumitru — sculptor, fost maestru la Școala comunală de meserii, actual profesor de sculptură la Școala de bele arte Iași ».

⁴² « Însemnare de piesele plastice [...] pe care subscrisul [Gh. Panaiteanu] le-a oferit Școlii de bele arte din Iassy, spre păstrare », Arh. st. Buc., fond Min. Instr., dos. 426/1893, f. 118 — 119.

⁴³ Arh. st. Iași, fond Șc. bele arte, dos. 3/1891, f. 76, 87, 88; dos. 5/1895 — 1896, f. 98, 128; Arh. st. Buc., fond Min. Instr., dos. 929/1901, f. 21.

⁴⁴ Arh. st. Buc., fond Min. Instr., dos. 484/1896, f. 12.

⁴⁵ Ibidem, dos. 426/1893, f. 93, 105.

⁴⁶ Ibidem, dos. 423/1894, f. 3, 4, 12.

⁴⁷ *Ecouri*, în *Adevărul*, 1896, nr. 2525, mai 1.

⁴⁸ Arh. st. Iași, fond Șc. bele arte, dos. 5/1896, f. 25.

⁴⁹ Pe partea dreaptă a fațadei, semnate și datate 1896.

⁵⁰ *Știri artistice*, în *Adevărul*, 1897, nr. 2960, octombrie 3.

⁵¹ „*„, *Monumentul lui Teodor Codrescu*, în *Adevărul*, 1899, mai 27.

⁵² PEN.[EL], *Dumitru Tronescu* [necrolog], în *Dimineața*, 1906, nr. 824, mai 25: « parte din frontispiciul Institutului de anatomie din Iași, care se datorește lui Tronescu »; vezi și *Cronica zilei*, în *Evenimentul*, 1894, iunie 5 și iunie 29.



Fig. 4. — «Dimitrie Cantemir» (?), lucrare pierdută.

și Pinacoteca, unde admiră statuia «România independentă». Interesându-se cine e autorul, Tronescu care era de față răspunde singur fără a mai aștepta să fie prezentat. Întrebat cu ce se ocupă, ce face, spune fără înconjur: «Mor de foame Majestate!»⁵³. O atare declarație publică obliga pe suveran, care roagă pe ministrul Spiru Haret să se ocupe de rezolvarea acestei probleme. La propunerea Consiliului profesoral al Școlii de belle-arte de a se transforma catedra de peisaje a decedatului pictor Th. Bucliu în catedră de sculptură, D. Tronescu este numit în decembrie 1897 profesor suplinitor de sculptură la Școala de belle-arte din Iași⁵⁴, post pe care îl va păstra pînă la 21 mai 1906, data morții sale.

⁵³ C. M[ILLE], *Cariera... artistică*, în *Adevărul*, 1897, nr. 2989, noiembrie 2; SUȚU RUDOLF, *Iași de odinioară*, Iași, 1923, vol. I, p. 65, 246–247.

⁵⁴ Arh. st. Iași, fond Șc. belle-arte, dos. 4/1897–1898, . 142, 176, 177; dos. 2/1899–1900, f. 93.

Așa cum va afirma atunci directorul Emanoil Bardasare: «în curs de 8 ani de zile cît a funcționat ca profesor la această Școală, și-a îndeplinit datoria cu cea mai mare scrupulozitate și abnegație»⁵⁵.

★

Lucrările rămase de la Tronescu nu sînt numeroase: unora li s-a pierdut urma și poate cu timpul vor fi regăsite; altele s-au deteriorat. Într-un memoriu înaintat ministrului în 1902, Tronescu enumera, în afara lucrărilor pe care le cunoaștem, și următoarele busturi: Gr. Cobălcescu, Dr. Russ-senior, Dr. Rojniță, Dr. Ciurea, Dr. N. Crețulescu și D-na, Em. P. Bardasare, preotul Gabrilescu și soția, Matei Millo, D-na Smaranda Macri, Gh. Adamachi etc.⁵⁶. În momentul de față la Muzeul de artă din Iași se mai păstrează nouă lucrări⁵⁷; la Mitropolia din Iași, bustul lui Veniamin Costache; la cimitirul Eternitatea, un bust de bronz (col. I. Stîrce⁵⁸); pe fațada Universității ieșene trei medalioane de marmură; iar la Facultatea de medicină din București bustul în marmură al lui Nicolae Crețulescu⁵⁹. Așa puține cum sînt, aceste lucrări ne îngăduie totuși să apreciem formația și meritele sculptorului. E poate locul să precizăm succint care erau tendințele și curente dominante în arta italiană a secolului al XIX-lea, cu referire specială la domeniul sculpturii. În acest scop vom utiliza lucrarea lui Emilio Lavagnino⁶⁰.

Începutul secolului al XIX-lea a fost, după cum se știe, epoca de glorie a neoclasicismului, al cărui reprezentant de frunte — Canova — prin activitatea și prestigiul său a influențat și determinat creația

⁵⁵ Elevii formați de Tronescu în primii săi ani de activitate au fost: Mihai Cantler, Gh. Scorpan, Cecilia Cristeodorescu, Emma Malcoci-Petrescu. Mai tîrziu a avut ca elevi pe Clemeta Filip și Niculai Teodorescu. Arh. st. Buc., fond Min. Instr., dos. 92 b/1898, fasc. 5, f. 12 și dos. 212/1900, f. 16.

⁵⁶ Arh. st. Buc., fond Min. Instr., dos. 409/1902, f. 28, 37.

⁵⁷ Opere în Muzeul de artă din Iași, inventar nr.: 1. «Scipione Africanul» (?), bust, pămînt ars, 76 cm, nesemnat, nedatat (inv. vechi 517); 2. «Sclavă rupindu-și lanțurile», pămînt ars, 55,5 cm, semnat spate jos: «D. Tronescu, copiată, mai 13, A. 1879» (inv. vechi 505); 3. «Orientală», bust, marmură, 71 cm, semnat spate: «D. Tronescu, studiu după natură, Roma 21 Febbraio 1880» (inv. vechi 514); 4. «Gh. Panaiteanu», bust, ghips patinat, 73 cm, nesemnat, nedatat (inv. vechi 519); 5. «Bust de bărbat» (decapitat), ghips, 65 cm, nesemnat, nedatat; 6. ««România independentă»», ghips, 230 cm, semnat pe plintă lateral dr., majuscule: «D. Tronescu, Rom. A. 1882». Pe lenta diagonală inscripția: «România independentă» (inv. vechi 496); 7. «Vanitatea», figură feminină, marmură, 131 cm, semnat pe plintă în față: «D. Tronescu Iassy 1893» (inv. vechi 510); 8. «Autoportret», bust, ghips, 73 cm, nesemnat, nedatat (inv. vechi 500); 9. «Gh. Panaiteanu», bust, ghips, 64 cm, nesemnat, nedatat (inv. vechi 520).

⁵⁸ Arh. st. Iași, fond Șc. belle-arte, dos. 6/1901, f. 46.

⁵⁹ Bust marmură, 62 cm, semnat: «Roma 1881, D. Tronescu» (inv. 109).

⁶⁰ EMILIO LAVAGNINO, *L'Arte moderna*, vol. V (1–2) din *Storia dell'arte classica e moderna italiana*, [Torino, 1956].

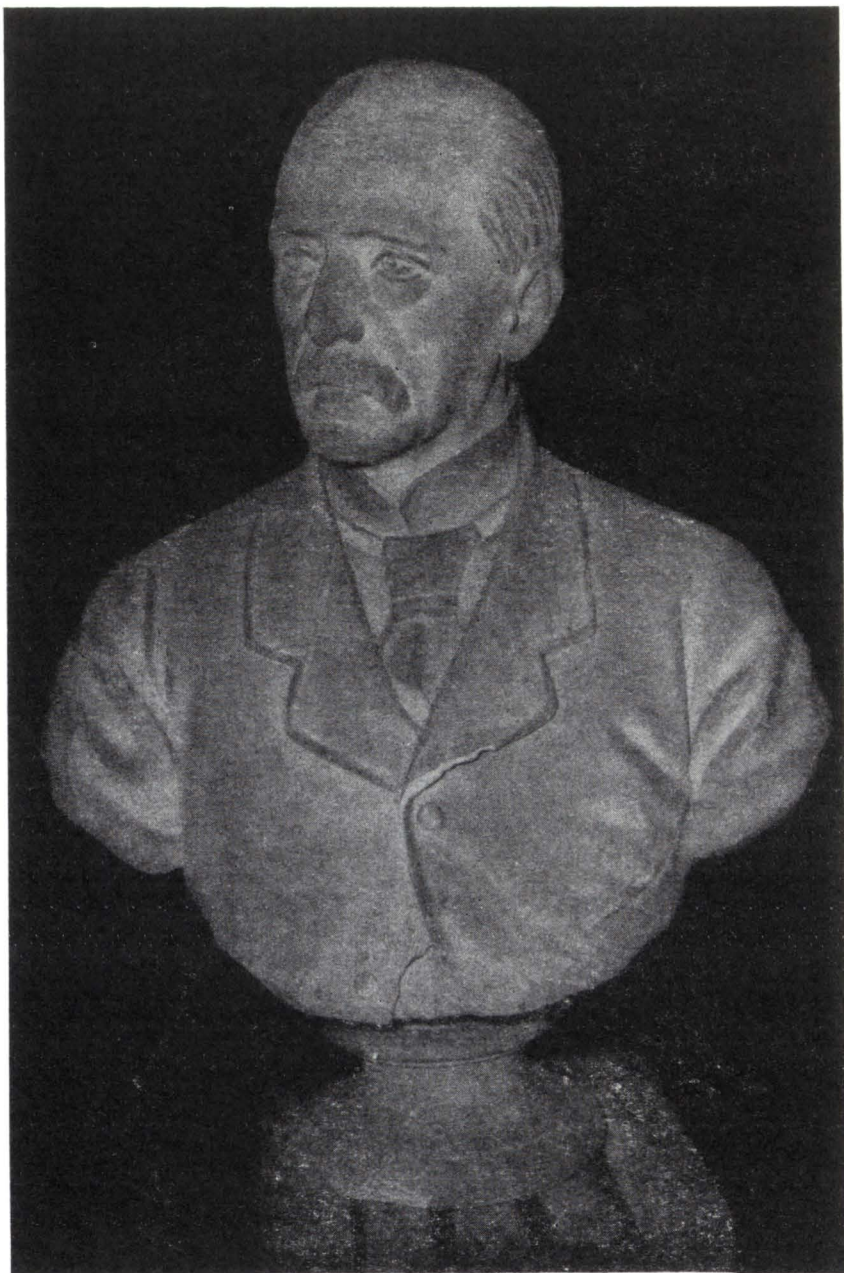


Fig. 5. — « Autoportret », Muzeul de artă din Iași (foto autorul).

sculptorilor contemporani cu el și a celor de mai târziu. Către 1840 are loc însă o reacție împotriva prevalentului gust neoclasic, prin tendința de reconsiderare a valorilor artei renascentiste și de redescoperire a principiilor care au generat marile opere ale Renașterii. Mișcarea pornită pe tărîm literar a antrenat și artiști plastici și s-a concretizat în *Manifestul puriștilor* din 1843. Termenul de « purism » trebuie deci înțeles ca încercarea de a « purifica » limba și arta de toate elementele străine și ulterioare epocii Renașterii. Momentul « purist » e un intermediu între cel neoclasic și cel propriu-zis romantic. Dar atît neoclasicismul cît și purismul sînt de fapt expresia unei mentalități romantice proprii secolului. Principalii reprezentanți ai purismului în sculptură au fost Lorenzo Bartolini și Pietro Tenerani.

În a doua jumătate a secolului se desfășoară activitatea acelor artiști care sînt socotiți drept « romantici » și « veriști ». Deosebirea între aceste nuanțe ale romantismului italian stă în faptul că « romanticii » exprimă concepte tipic romantice într-un limbaj determinat de convențiile academice neoclaseice și puriste, în vreme ce « veriștii », păstrînd temele romantice, lucrează în sensul unui naturalism verist. În sfîrșit ultimele decenii ale secolului al XIX-lea se desfășoară sub semnul realismului, în care teme cu nuanță socială se bucură de o anume predilecție, dar a unui realism credincios academismului în ceea ce privește gramatica formelor.

O demarcație netă între aceste curențe este greu de făcut atunci cînd ne referim la artiști, întrucît

majoritatea sculptorilor încep în tinerețe prin a lucra în spiritul academismului neoclasic și purist și sfîrșesc prin a ceda verismului naturalist sau realismului academic.

Revenind la Tronescu, trebuie să spunem că sosit la Roma mai mult ca autodidact în sculptură, și nefiind înzestrat cu un puternic temperament de artist, e sigur că s-a adaptat ușor spiritului învățămîntului academic oficial de la Roma, așa cum se adaptase celui de la Iași, chiar dacă nu se va fi înscris la Academia di San-Luca. În lucrările lui sesizăm tocmai această formație clasicizantă de tradiție academică. Trecerea lui Tronescu prin atelierul lui Ettore Ferrari în anii 1882—1884 nu pare să-i fi schimbat orientarea, deși acesta, artist de structură romantică, se manifestase hotărît împotriva convenționalismului și academismului⁶¹. Singurele ecouri romantice în opera lui Tronescu rămîn poate unele teme alese: «România independentă», «Sclavă rupîndu-și lanțurile», «Dimitrie Cantemir» (?).

Oprindu-ne puțin asupra meșteșugului, remarcăm la Tronescu o particularitate mai rar întîlnită la sculptorii noștri din secolul al XIX-lea, aceea de a fi lucrat în marmură. La prima vedere acest fapt constituie un merit, întrucît se știe că «la taille directe» e o tehnică grea și presupune o anume formă de talent. Dar Tronescu nu sculpează direct marmura sau piatra, el nu face decît să-și transpună operele realizate prin modelaj în lut, ceea ce ține mai degrabă de activitatea de practician. Opera sa de căpetenie rămîne bustul «Femeie în costum oriental»⁶². Mica teracotă «Sclava rupîndu-și lanțurile» — deși nu e decît o copie⁶³ — se remarcă printr-un modelaj sensibil. «România independentă», lucrare de mari proporții, convențională, are o anume prestață nedeclamatorie. Se cuvine să amintim de o lucrare — probabil macheta unui monument dedicat credem lui Dimitrie Cantemir — care pînă la primul război mondial era proprietatea lui Emanoil Bardasare. Lucrarea s-a pierdut, dar fotografia acestei opere⁶⁴ s-a păstrat (fig. 4). În sfîrșit, în depozitul Muzeului din Iași — între alte busturi — se păstrează și «Autoportretul» sculptorului (fig. 5). Îl înfățișează la maturitate, cu expresia amară pe care — cunoscînd amănuntele biografiei sale — ne-am aștepta s-o vedem.

⁶¹ Despre personalitatea și activitatea lui Ettore Ferrari vezi GIUSEPPE DELOGU, *Italianische Bildhauerei*, Zürich, [1942] p. XLVI—XLVII și p. 318; precum și ANATOLIE TEODOSIU *Lucrări de Ettore Ferrari în Republica Populară Română*, în *Culegeri și studii de muzeografie*, 1959—1960, p. 67—72.

⁶² Ciudatul «costum oriental» al acestui bust este aproape identic cu acela al bustului intitulat «Notabile eritrea», teracotă a sculptorului Eugenio Maccagnani (1852—1930), elev la Accademia di San Luca al profesorilor Ignazio Jacometti și Filippo Gnaccarini, vezi FRANCESCO SAPORI, *Scultura italiana moderna*, Roma, 1949, p. 218 (repr.).

⁶³ O lucrare a sculptorului italian Giacomo Ginotti (1837—1897), naturalist clasicizant, poartă același titlu: «Una schiava negra che tenta di strapparsi i ceppi», datată 1877, vezi Francesco Saporì, *op. cit.*, p. 454.

⁶⁴ Informația și fotografia le datorez colegului meu Remus Niculescu. Îi mulțumesc și pe această cale.

★

Intellectualii și artiștii ieșeni contemporani cu Tronescu nu l-au ignorat; dimpotrivă, au manifestat prețuire față de acest sculptor. Dovada cea mai grăitoare o constituie solicitudinea constantă a primului director al Școlii de belle-arte — Panaiteanu — explicabilă desigur și prin faptul că Tronescu îi fusese elev. Dar și următorii directori ai Școlii l-au susținut și apreciat, așa cum reiese din rapoartele sau memoriile pe care în diferite împrejurări le-au înaintat ministerului.

În 1893 Societatea științifică și literară din Iași, condusă de A. D. Xenopol, lua inițiativa de ajutoare a sculptorului, prin cumpărarea bustului lui Grigore Cobălcescu și prin patronarea loteriei pentru statuia «Vanitatea»⁶⁵.

În 1903 Tronescu făcea parte din Asociația generală a artiștilor constituită la Iași⁶⁶, alături de Em. Bardasare, C. D. Stahi, Gh. Popovici, Sofia și I. Nădejde, Ananescu, Titus Cerne etc., precum și din comisia de organizare a unei expoziții de pictură și sculptură a acestei asociații.

În 1906 cînd moare, necroloagele destul de numeroase⁶⁷ rezumă și precizează locul lui Tronescu în viața artistică a Iașului. Cuvinte de caldă apreciere pentru sculptorul decedat publică puțin mai tîrziu, la București, Fritz Storck sub pseudonimul St. Sterescu, în revista *Viața literară*⁶⁸: «Sînt două luni de cînd a încetat din viață sculptorul Tronescu [...] și cu toate că pînă acum nu s-a ocupat nici o revistă de acest sfîrșit al unei existențe trudite, Tronescu a fost un talentat dar prea modest artist».

Contemporan cu Ion Georgescu și Ștefan Valbudea, sculptori români a căror activitate se desfășura la București în condiții mai favorizate și cu un orizont mai larg, Dimitrie Tronescu a avut o carieră modestă, de artist provincial, fiind prea puțin luat în seamă la repartizarea comenzilor, chiar și atunci cînd era vorba de lucrări pentru Iași.

Preferința acordată de oficialitate artiștilor din capitală a fost de altfel subliniată chiar la epoca respectivă; citatul dintr-un articol de ziar⁶⁹ ieșean cu care încheiem această notă ilustrează această stare de fapt: «Pentru ce de pildă, la decorarea sălilor Universității celei noi, guvernul a angajat numai pictori din București, pe cînd ar fi putut da ocazie și cîtorva absolvenți distinși sau chiar profesori de la Școala de belle-arte din Iași să justifice și să legitimeze pe deplin sacrificiile pe care le face statul cu școala din Iași? Fără încurajare din partea statului, cel mai mare consumator, cu greu va ajunge fie chiar artistul cel mai talentat să se producă [...]».

CARMEN DUMITRESCU

⁶⁵ *Cronica zilei*, în *Evenimentul*, 1893, nr. 232.

⁶⁶ *Din țară (Iași)*, în *Gazeta artelor*, 1903, nr. 32, octombrie 15—25, p. 6.

⁶⁷ *Dimineața*, 1906, nr. 824, mai 25; *Evenimentul*, 1906, nr. 80, mai 24, p. 1, 2 și nr. 81, mai 25.

⁶⁸ ST. STERESCU, *Anomaliile*, în *Viața literară*, 1906, nr. 29, iulie 16.

⁶⁹ *** *Iașul cultural și economic*, în *Evenimentul*, 1896, nr. 881.

UN PICTOR CÎMPULUNGEAN PUȚIN CUNOSCUT DIN A DOUA JUMĂTATE A SECOLULUI AL XIX-LEA: IACOVACHE CONSTANTINESCU

Înainte de înființarea în țara noastră, în 1864, a școlilor de artă, înfăptuire de care și-a legat numele eruditul pictor Th. Aman, este de reținut rolul meritoriu pe care l-au îndeplinit, într-o etapă premergătoare, zugravii bisericești în activitatea modestelor «școli de zugrăvie», puține la număr, rămase tot atât de puțin cunoscute, care n-au avut desigur prea multă eficiență artistică, dar care au deschis și au stimulat de multe ori o chemare ce a dus chiar la fericite urmări. Unii dintre elevii acestor școli au ajuns cunoscuți portrețiști, formă de artă apreciată de către contemporanii etapei de trecere de la pictura religioasă la cea laică, care s-a făcut îndeosebi prin portret. O astfel de școală a existat și în Cîmpulung, înființată de preotul Badea în 1822, și cunoscută sub denumirea de «școala de zugravi de pe ulița văii»¹, ceea ce ne îndreptățește s-o localizăm în preajma bisericii Marina, poate chiar în incinta acesteia. De aci și-a primit primele noțiuni, în meșteșugul artei, cunoscutul pictor revoluționar cîmpulungean Ion Negulici, orientându-și primele avinturi². Tot aci, în cercul larg al școlii meșterilor cîmpulungeni «de zugrăvie subțire», s-a bucurat de primele îndrumări, într-o etapă ceva mai târzie, și pictorul Iacovache Constantinescu, a cărui viață și operă ne propunem s-o punem în circuitul de informare, măcar în parte, în măsura datelor certe descoperite pînă astăzi.

Se naște la Cîmpulung în anul 1827, ca fiu al Bălașei și al lui Constantin Fota³, care trăise în tinerețe la Constantinopol⁴ și se stabilise ulterior în orașul de munte amintit.

Mic negustor, el se afla în viață în 1840, fiind trecut în catagrafia din acel an întocmită cu enoriașii bisericii Sf. Ilie⁵ din mahalaua «Marginea», piața de alimente de astăzi unde se găsește și acum casa părintească în care s-a născut artistul (fig. 1). Potrivit mențiunii cuprinse în discursul funebru⁶ rostit cu prilejul înmormîntării pictorului, la 27 ianuarie 1916, acesta termină școala primară nr. 1 din localitate

în 1840, deci la vîrsta de 13 ani, și este apoi încredințat de tatăl său ieromonahului Ghermano, meșter cu reputație în cercul zugravilor bisericești din jurul școlii «de zugrăvie» din Cîmpulung.

Ghermano pictase, în anul 1827, mănăstirea Negruvodă din oraș cu ocazia celei de-a treia reconstrucții⁷, făcuse peste Olt, în 1842, o serie de călătorii «ca să-și lucreze meșteșugul zugrăviei»⁸ și un număr de icoane pictate pentru bisericile orașului ni-l arată ca autorul unor reprezentări iconografice care,



Fig. 1. — Casa natală a pictorului Iacovache Constantinescu, din prima jumătate a secolului al XIX-lea, Cîmpulung-Muscel, str. Dezrobirii, nr. 22.

depășind spiritul convențional al unor figuri severe și înțepenite, ne prezintă chipuri omenești ce reflectă viața, poate chiar inspirate după modele vii⁹ luate dintre orășenii și țărani locali.

Urmarea îndrumărilor lui Ghermano este parcurgerea de către Iacovache a primei sale etape de activitate artistică, prin pictarea, după 1850, a unor biserici, printre care cele din localitățile Sulsănești și Berevoiești din Muscel, și Mărăcineni de lângă Pitești¹⁰.

Din nefericire nu ne putem da seama, astăzi, de procesul de evoluție, din acel timp, al artistului, căci bisericile în cauză au fost toate repictate, în ultimii 30 de ani, însă ele ne-au rămas sub forma unor peisaje de mici dimensiuni, realizate de Iacovache mai târziu, și localizarea lor este certă¹¹. După 1855, împrejurările îl pun în legătură cu

¹ GH. PÎRNUȚĂ, *Contribuții la istoria școlii muscelene*, p. 236, în *Studii și articole de istorie*, III, București, 1961.

² LUCIA DRACOPOL-ISPİR, *Pictorul I. Negulici*, București, 1939, p. 25; I. Negulici 1812—1851, București, 1951, p. 7.

³ Numele tatălui, deci și cel real al familiei pictorului, schimbat mai târziu, numele mamei cît și data nașterii artistului sînt atestate de actul de deces al acestuia, nr. 44 din registrul stării civile pentru morți, al orașului Cîmpulung, din anul 1916, vol. 1.

⁴ Informare de la fiica cea mai mică a artistului, Ortansa Panaitopol din București, căreia îi aducem, și pe această cale, mulțumiri pentru întreg sprijinul acordat.

⁵ I. RĂUȚESCU, *Cîmpulung-Muscel, monografie*, 1943, p. 260.

⁶ Aflat în posesia Constanței Crasnaru, din Cîmpulung, sora norei artistului.

⁷ I. RĂUȚESCU, *op. cit.*, p. 72.

⁸ *Ibidem*, p. 106.

⁹ Sînt remarcabile, în acest sens, «Sf. Ilie» (fig. 2) și «Fecioara cu pruncul», aflate în colecția iconografică a Muzeului Cîmpulung-Muscel.

¹⁰ Menționate în discursul funebru amintit.

¹¹ Două din aceste lucrări sînt păstrate de fiica, amintită, a artistului.

Tattarescu, aflat în acest timp într-o călătorie pe meleagurile muscelene, marcată prin pictarea în 1860 a biseriței bolniței mănăstirii Negru-vodă. Apropierea de acesta, pasiunea pentru arta sa, voința și dorința de a se perfecționa, îl determină însă curînd pe artist să plece la București, în 1864, unde tocmai se înființa Școala de arte frumoase, și în ciuda vârstei sale mature de 37 de ani se înscrie, făcînd parte astfel din cei 20 de elevi ai primei serii a școlii întemeiate și conduse de Theodor Aman ca director și de Tattarescu ca subdirector.

Cu ani în urmă artistul își schimbase însă numele inițial de Fota, adăugînd la prenumele tatălui său, Constantin, sufixul obișnuit al vremii, numîndu-se de aci înainte Constantinescu, după cum de asemenea, mai tîrziu, își va modifica și prenumele, evitînd apelativul, de veche epocă, de Iacovache, pentru a se numi și semna Iacob, prenume mai modern. De acum vom putea urmări cu date documentare mult mai bogate desfășurarea vieții sale artistice. Era poate firesc, ca elev, să urmeze linia obișnuită, adică să recepteze cu fidelitate influența profesorilor și a unora din contemporanii săi de breaslă. În acest sens el a fost considerat pe drept, la Școala de arte frumoase, împreună cu alți artiști ca Mihail Dan, Petru Verussy, «ca autor de portrete după formula Lecca, Popp, Tattarescu, cele mai multe după fotografii»¹². Credem însă că nu greșim

¹² Acad. prof. G. OPRESCU, *Pictura românească în sec. XIX* ed. a II-a, 1943, p. 201.



Fig. 2. — Icoană cu sf. Ilie, pictată de «Ghermano zograf». Muzeul Cimpulung-Muscel, depozit, inv. 265.

afirmînd că această subordonare artistică față de reprezentanții grupului precursorilor și primitivilor picturii religioase neoclasiche, cu genetică ardeleană, n-a durat decît scurt timp, iar urmările curente: lipsa de accent și personalitate a artistului, au fost totuși înlocuite cu o notă nouă, calitativă, ce ne-o mărturisesc atît operele sale din expozițiile la care începe să participe, dar mai ales unele lucrări, inedite pînă astăzi, și rezultate în parte și datorită apropierii și atașării sale de Nicolae Grigorescu. Acesta, deși mai mic cu 11 ani decît Iacovache, era căutat de artist care, dîndu-și seama de valoarea și folosul ce-l putea avea de la Grigorescu, deja consacrat, îl considera îndrumătorul său artistic și îl înconjură cu recunoscătoare atenție și devotament¹³. Înainte chiar de anul 1870, pictorul Iacovache, care era cu Școala de arte terminată¹⁴ și locuia încă în București, avea o reputație oarecum stabilită.

Ziarul *Informațiile bucureștene*, fondat de V. A. Urechia, cuprindea și o foaie cu anunțuri «pentru publicitate numeroasă, economie, celeritate», împărțită gratuit pe la bariere, gări, hoteluri, restaurante, pe străzi, în formă de afiș. Pînă la nr. 49 din 27 ianuarie 1870, foaia menționată cuprinde și o listă cu 13 din cei mai însemnați pictori din București, cu adresele respective, printre cei menționați fiind Theodor Aman, N. Grigorescu, Stăncescu, Lecca, M. Ștefănescu și «Iacob Constantinescu, în curtea bisericii Antim». Apariția oficială, în fața publicului vremii, și-o face Iacovache prin participarea în cadrul cunoscutelor expoziții de artă plastică denumite «ale artiștilor în viață», care încep cu anul 1865, ele avînd un mare merit în evoluția gustului artistic la noi¹⁵. La «Întîia expozițiune a operelor artiștilor în viață», fiind elev începător la Școala de arte frumoase, cel menționat nu participă; manifestarea cuprindea, din cei 9 expozanți în secția de pictură, 5 străini originari din Franța, Austria, Elveția etc., cum indică *Broșura Salonului din 1865*. Potrivit mențiunii unor cercetători¹⁶ artistul ar fi participat la expoziția din 1868, deși nu se menționează lucrările prezentate și nici nu se face vreo trimitere, deosebit de faptul că presa vremii referindu-se la cea de-a treia expoziție, cea din 1870, sublinia că Iacovache expunea acum pentru prima oară¹⁷. Ca atare, rămîne puțin întemeiată afirmația privind participarea artistului la expozițiile publice anterioare celei ultime amintite.

În schimb, catalogul *Explicațiunea operelor de pictură, sculptură, arhitectură, expuse în sala pinacotecei (palatul Academiei), la 15.VI.1870* începe, la capitolul pictură, cu Aman și urmează, alfabetic,

¹³ LAERTIU «ALEX. LĂZĂRESCU», *Expozițiunea de belle arte a artiștilor în viață*, în *Informațiile bucureștene*, din 24 iunie 1870; de asemenea discursul funebru menționat mai sus

¹⁴ LAERTIU, în *Informațiile bucureștene*, nr. 130 din 26 iunie 1870 (în *Expozițiunea de Belle Arte a artiștilor în viață*) subliniază despre pictor: «domnia sa pînă deunăzi elev».

¹⁵ Acad. prof. G. OPRESCU, op. cit., p. 154.

¹⁶ TEODORA VOINESCU, G. Tattarescu, 1940, p. 57–59.

¹⁷ LAERTIU, *Expozițiunea de Belle Arte a artiștilor în viață*, în *Informațiile bucureștene*, nr. 130 din 26 iunie 1870.



Fig. 3. — Portretul trefilografului Nicolae Ștefănescu, fost județ al Cimpulungului în 1829. Muzeul Cimpulung-Muscel, depozit, inv. 325.

cu «Iacovache Constantinescu, născut în Cimpulung, elev al școlii de Belle Arte din București, str. Antim nr. 4», enumerându-i lucrările expuse: «Portretul d-lui I», «Portretul părintelui Ghenadie», «Portretul d-lui N...», «Portret după natură — studiu», un tablou «Vinat».

Deci patru portrete și o singură natură moartă (rațe)¹⁸. Mențiunea de elev al Școlii de belle arte indică numai o calificare, căci am văzut că el terminase cursurile. Acest contact al artistului cu publicul se soldează cu un succes real pentru el, intrucit din cei 16 expozanți la secția de pictură, cu un total de 63 de lucrări (dintre care 26 erau ale lui N. Grigorescu), Iacovache obține medalia cl. a III-a (asemeni lui Sava Henția și M. Dan) pentru portretul fostului episcop Ghenadie al Argeșului, avînd înaintea sa numai pe Grigorescu cu medalia cl. I și pe Stăncescu cu medalia cl. a II-a, toți pentru portrete¹⁹. Aprecierii juriului a fost în concordanță deplină cu opinia unanimă a criticilor de artă, exprimată în presa vremii. Fără îndoială că lucrările prezentate de artist ar fi înfruntat mai cu greu critica severă și îndeosebi competență de astăzi, și atunci i se va fi acordat și «o importanță prea exagerată de către rude și prieteni»²⁰ din motive sentimentale, dar un merit de realizare artistică l-a avut totuși cel care s-a relevat mai tîrziu și astăzi, postum, prin lucrările descoperite ce le punem în circuitul de informare. Criticul Laerțiu (= Al. Lăză-

rescu)²¹ îi consacră aproape un articol întreg²², arătînd cum l-a întrebat pe Grigorescu despre autorul portretului fostului episcop Ghenadie, pe care artistul l-a realizat «vesel, fericit, durduliu, cu pîntecele unui adevărat principe al bisericii», încît «eminența sa va trebui să se recunoască și noaptea în lucrarea artistului»²³. Criticul exclamă: «De unde este acest Iacovache, care sosește bătînd toba pe pielea unora din maeștrii săi? acest june (?) pînă deunăzi elev, care se aruncă deodată în vastul cîmp al artei?», comparîndu-l cu Juan de Pareja²⁴, «crescut în atelierul lui Velasquez, în podul grajdului și devenit în urmă egalul stăpînului său». Laerțiu apreciază coloritul, penumbra și totuși vigoarea «studiului după natură, nr. 6 din catalog, tratat în stilul lui Rembrandt», iar nr. 7, «rațele d-lui Constantinescu, sînt admirabile». Sava Șoimescu²⁵ îi aduce aceleași laude pentru portretul citat, «de o execuție remarcabilă, și junele pictor dă frumoase speranțe de viitor».

²¹ Acesta, împreună cu Sava Șoimescu, Iacob Negruzzi și Pantazi Ghica făceau și critică teatrală, fiind singurii ce publicau cronici de acest fel la începutul deceniului al 8-lea al secolului al XIX-lea, Laerțiu avînd un cuprinzător orizont cultural (cf. PETRE OPREA, *Pseudonimele unor cronicari plastici*, în S.C.I.A., 2, 1966, p. 271).

²² *Informațiile bucureștene*, nr. 130 din 26 iunie 1870, în timp ce în nr. 129 din 24 mai 1870 critică aspru pe Tattarescu și Aman, prezenți în expoziție.

²³ Portretul se afla în anul 1916 la Pinacotecă, potrivit mențiunii din discursul funebru amintit.

²⁴ 1606—1670, fost sclav și elev al lui Velasquez.

²⁵ În *Pressa*, III, 24 iulie 1870.

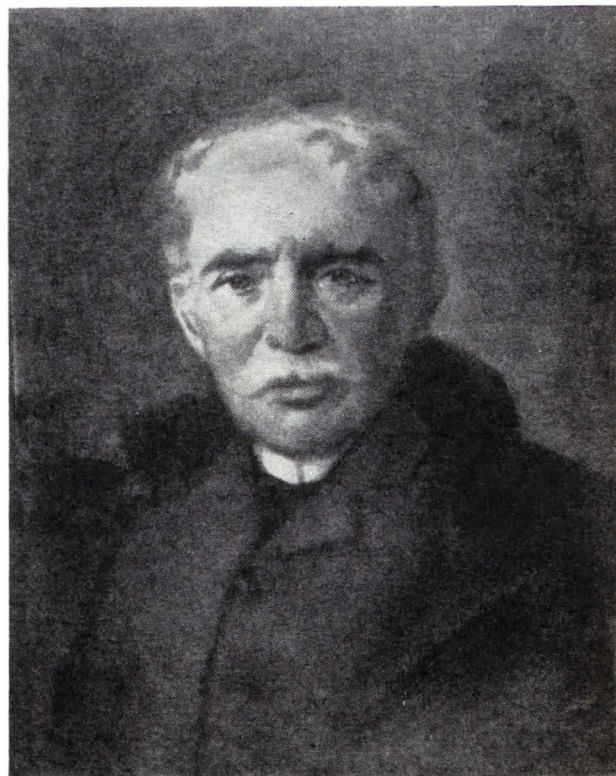


Fig. 4. — Pictorul Iacovache Constantinescu, autoportret. Muzeul Cimpulung-Muscel, depozit, inv. 327.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Catalogul Explicațiunea operelor... a Salonului din 1872*, cu darea de seamă asupra expoziției din 1870, la p. 2.

²⁰ Acad. prof. G. OPRESCU, *op. cit.*, p. 155 și 201.

În fine rafinatul intelectual Iacob Negruzzi, mai reținut, după ce critică anchiloza academismului perimat a lui Tattarescu și lipsa de accent personal a lui Aman, convine totuși că portretul amintitului episcop prezintă o figură « expresivă și caracteristică, deși mâna dreaptă nu e deplin executată »²⁶. Încurajat, artistul se prezintă la concursul pentru străinătate, împreună cu M. Dan și Sava Henția²⁷, dar fără succes, fiind admis pentru bursa pe anul 1871 acesta din urmă. Fire timidă, sensibilă și modestă, Iacovache se resimte și poate pentru acest motiv, la expoziția din 1872, a acelorași « artiști în viață », expune o singură lucrare: o găină, în catalogul respectiv²⁸ fiind menționat « cu locuința în Botoșani ».

Într-adevăr părăsise Bucureștiul, peregrinând prin Moldova, căsătorindu-se în acest timp cu Eufrosina Mironescu, din Hîrlău, profesoară, care-l va convinge, pentru asigurarea nevoilor materiale, să intre în învățămînt, ceea ce a și făcut în 1874, cînd s-a stabilit la Galați cu locuința²⁹, ca profesor de caligrafie și desen. La expoziția « Societății amicii Bellelor Arte » din 1 ianuarie 1873, manifestare artistică de mare amploare, cu lucrări străine și românești (Grigorescu a expus 148 de lucrări³⁰), Iacovache expune peisajul « O vedere la Flămînda », deci tot o singură lucrare. Faptul este explicabil atît prin dispariția sa din mediul artistic bucureștean, cît și prin aceea că este absorbit de activitatea sa didactică. La următoarele două expoziții « ale artiștilor în viață », cele din 1874 și 1881, participă cu numai două lucrări la prima: « Un evreu din Moldova » și « Mere (studiu) » și cu patru lucrări la cea de-a doua: « Țigan cu pipă », « Portretul d-lui X », « Struguri », « Smochine verzi »³¹.

O cronică plastică în presa vremii³² semnată cu pseudonimul Florin (?) laudă convențional pe Grigorescu: « meriți și noi te stimăm », critică pe Aman referitor la valoroasa și cunoscuta realizare « Portretul Ecaterinei Petrovici-Armis », calificîndu-l, cu dubioasă competență, « litografie lipită cu dibăcie pe un covor roșu », și face considerații negative asupra temelor prezentate de Iacovache, fără să aprecieze însă valoarea artistică a lucrărilor: « ar fi

făcut mai bine dacă dădea publicului, în locul smochinelor verzi și a bietului țigan cu parazite pe umeri <?> altceva mai poetic ». În 1894, la Palatul Ateneului român, manifestarea de artă organizată de Ministerul Instrucțiunii Publice îl readuce în fața publicului, cu numele de Constantinescu Iacob « absolvent al Școalei de Belle Arte »³³, medalie cl. III bronz, la expoziția artiștilor în viață, București 1868 <sic> », anul fiind greșit, căci obținuse medalia în 1870. Cele nouă lucrări prezentate sînt: « Bătrîn din Dobrogea », « Cireșe », « Țigancă ghicind cu cărțile », « Mere », « Pepeni și fructe », « Struguri », « Soldat din Dobrogea », « Mere de munte », « Cap (expresie) ». Va fi cea din urmă participare a artistului, cu lucrări mai numeroase, la o expoziție importantă. Avea deja 67 de ani.

În anul următor reapare³⁴ expunînd, și de astă dată tot la Palatul Ateneului, trei lucrări, numai naturi moarte: « Interior de bucătărie », « Tutti frutti », « Struguri și mere », și fiind prezentat ca « pictor profesor la școala comercială din Galați, absolvent al Școlii de Belle Arte din București, medalie cl. III-a a expoziției artiștilor în viață, medalie cl. II-a la expoziția cooperativelor din 1894, medalii de argint și aur la expozițiile regionale ale jud. Covurlui ».

În anul 1899, la o altă expoziție a artiștilor în viață, îl aflăm cu o singură lucrare³⁵, « Farfurie de struguri », alături de Grigorescu (tot cu o singură piesă — un portret), de Aman (« Horă țărănească »), Luchian etc. Nu mai cunoaștem, după această dată, prezența în fața publicului a bătrînului artist, retras ca pensionar, în primii ani după 1900, la Cîmpulung. Nu încetează totuși să lucreze, deși trecuse de 75 de ani, și realizează lucrări din cele mai izbutite, ca acel autoportret al său, de care ne vom ocupa mai jos.

Înainte de intrarea sa în învățămînt, în 1874, în dese reveniri la Cîmpulung realizează numeroase portrete, de o valoare destul de inegală, dar fiind, parte din ele, singurele păstrate pînă astăzi³⁶, căci majoritatea lucrărilor lui Iacovache s-au pierdut la începutul primului război mondial, în 1916, imediat după moartea sa. Bunele aprecieri ale criticii îl făcuseră foarte solicitat ca portretist la Cîmpulung, unde a realizat o adevărată galerie de personaje de vază ale epocii, ceea ce explică de ce unele lucrări sînt vizibil făcute din fugă, fără altă preocupare în afara obligației asemănării minuțioase cu cel ce-i pozase. Așa sînt portretul doctorului Jugureanu, întors atunci (1871) de la Paris unde fusese martor la evenimentele Comunei și care, potrivit tabloului, aducea moda vestimentară și coafura vremii celui de-al II-lea imperiu prăbușit, portretul arhimandritului Dionisie Aninoșanu, al boierilor

²⁶ În *Convorbiri literare*, IV, 1 martie 1870—1 martie 1871, p. 192—193.

²⁷ TEODORA VOINESCU, *Arhitecți, pictori și sculptori bursieri ai statului în străinătate*, în *Analecta*, 3, 1946, p. 27, trimiterea 2.

²⁸ *Explicațiunea operelor... expuse în sala Pinacotecii*, la 15 mai 1872.

²⁹ Discursul funebru amintit și Catalogul *Explicațiunea operelor... artiștilor în viață... din 1874*.

³⁰ REMUS NICULESCU, *Grigorescu și primii săi critici*, în *S.C.I.A.*, 1, 1958, p. 173.

³¹ Pentru catalogul din 1874 al expoziției artiștilor în viață — inedit — pus la dispoziție, cu deosebită bunăvoință, de Radu Bogdan, cu sprijinul lui Pavel Chihaia, exprimăm călduroase mulțumiri acestora.

³² Pentru expoziția din 1881, cf. Catalogul respectiv, p. 9, nr. 30—33, cu precizarea: « fost elev al școalei de arte frumoase din București, profesor de caligrafie și desen la gimnaziul din Galați ».

³³ *Expozițiunea artiștilor în viață, catalog 1894*, p. 7—8, nr. 71—79.

³⁴ *Catalogul din 1895 al Expoziției artiștilor în viață*, p. 6—7, nr. 57, 58, 59.

³⁵ *Expozițiunea operelor artiștilor în viață, Catalog. 1899*, p. 8, nr. 57.

³⁶ Aflate în depozitul secției de artă plastică a Muzeului Cîmpulung-Muscel.

locali Ghiță și Zinca Davidescu ³⁷ etc. Sînt impersonal executate, potrivit formulei Popp-Lecca-Tattarescu. Cînd a vrut însă, artistul a dovedit măiestrie și capacitatea de a prinde o fizionomie cu îndemînare psihologică. Astfel este portretul tretilogofătului Nicolae Ștefănescu (fig. 3). Capul cu umărul întors, cu privirea într-o parte, scrutătoare și șireată, bărbuța spînată ca și mustața, nasul rapace, ochii albaștri mici dar pătrunzători, ascunși sub sprincenele stufoase, încruntate, ne transmit toată atmosfera feudalismului retrograd, agonizant la începutul secolului al XIX-lea. Bătrînul tretilogofăt, schimbat acum cu sila în haine europenești, pare însă că își mestecă amărăciunea în gingiile ce se ghicesc fără dinți. La fel de reușit este portretul — din 1873 — al lui Iancu Rudeanu. Fostul pitar, serdar, judecător și acum, la 54 de ani, prezident al judecătoriei din Cîmpulung ³⁸, șade pe fotoliu, într-o poziție solemnă și hieratică, cu o mină puțin ridicată, cu degetele ușor desfăcute, rostind parcă o sentință neîndurătoare ca și ochii ca de smoală, care privesc reci din cadrul figurii palide spinatice, mongoloide, de o severitate enigmatică. Amîndouă portretele au un grund cu o tonalitate în roșu-cafeniu închis, asemănător celui folosit de maeștrii Renașterii tîrzii și ai Barocului, integrat cu măiestrie în suprafețele umbrite ale tablourilor, a căror cromatică o completează astfel cu efecte reușite de apropiere și relief. Din primii ani ai întoarcerii definitive la Cîmpulung,

după 1900, ca pensionar ³⁹, datează un autoportret (fig. 4) care reprezintă, credem să nu greșim, cea mai izbutită realizare artistică din lucrările ce s-au păstrat de la artist. În plină bătrînețe, la 75 de ani, Iacob Constantinescu ne prezintă o surprinzătoare dovadă a plenitudinii meșteșugului său artistic. O figură senină, cu trăsături regulate, cu ochi albaștri ușor umbriți, întreaga fizionomie reflectînd calmul, împăcare și mai presus de toate o distincție necăutată mărturisind interiorul echilibrat al personajului însuși. Realizat printr-o estompăre a liniei desenului, conturul figurii și costumației sobre se contopește cu fundalul, în aceeași tonalitate închisă de cafeniu-roșu, mijloacele picturale creînd singure spațialitatea tabloului în care suprafețele de umbră întăresc parcă unitatea imaginii. Nonagenar, artistul moare la 25 ianuarie 1916.

Pasionat de arta sa, perseverent în muncă și activ pînă în ultima clipă, pictorul Iacovache Constantinescu — cunoscut contemporanilor săi dar aproape necunoscut nouă, decît prin puținele sale lucrări păstrate astăzi și aduse abia acum în circuitul de informare prin lumina cercetării — se poate, credem, pe drept alătura unor artiști uitați din vremea sa, ca Pascaly, Mihail Ștefănescu etc., despre a căror operă s-a spus, o dată ⁴⁰, cu o consacrată competență, că ar merita o soartă mai bună.

FLAMINIU MÎRȚU

UN DESEN DE VINCENT VAN GOGH ÎN COLECȚIA DE ARTĂ COMPARATĂ A MUZEULUI SLĂTINEANU

În cadrul patrimoniului muzeal al Colecției de artă comparată ¹ se află un desen neiscălit, în cărbune, de 52,5 cm/43 cm cu notația « Arracheuse de carottes (Hiver) » (fig. 1).

Fișa analitică a lucrării, întocmită de muzeografa Hanciu Elena, presupune apartenența desenului operei lui Vincent van Gogh. În privința provenienței fișa arată că desenul a fost cumpărat de către dr. Alexandru Slătineanu în jurul anului 1900 la Paris ².

Cercetările făcute au însumat următoarele argumente în sprijinul atribuirii desenului cu numărul de inventar 11 din Colecția de artă comparată operei lui Vincent van Gogh.

a) Primul argument și cel mai ușor de urmărit fiind cel care se supune observației spontane îl

constituie asemănările dintre acest desen și o serie de picturi și desene din perioada olandeză a creației lui van Gogh în privința subiectului tratat, a mișcării și îmbrăcăminteii personajului, a cadrului peisagistic în care se desfășoară munca cîmpului: « Plantage de pommes de terre » (fig. 2) ³, « Paysanne bêchant » (fig. 3) ⁴.

³⁹ Potrivit relatării ficei sale, amintite.

⁴⁰ Acad. prof. G. OPRESCU, *op. cit.*, p. 200.

³ « Plantage de pommes de terre ». Pinză ulei, 0,66/1,48 m, datat august 1884. Figurează în *Catalogul integral al operei lui Vincent van Gogh* întocmit de J. B. DE LA FAILLE (Hyperion, 1937). În acest catalog este figura nr. 46. Referiri la această lucrare sînt în scrisoarea către Theo, nr. 374, din *Correspondance complète de Vincent van Gogh* (Paris, 1960, tome II, p. 335). În această scrisoare van Gogh mărturisește fratelui său cît este de interesat de a surprinde « mișcarea acestor munci agricole ».

⁴ « Paysanne bêchant ». Pinză pe lemn, 0,415/0,32 m, iulie 1885. Figurează în *Catalogul* întocmit de J. B. DE LA FAILLE ca fig. 105. În scrisoarea nr. 416 din *Correspondance complète de Vincent van Gogh*, tome II, p. 457, van Gogh scrie fratelui său Theo: « Am aici cîteva figuri de femei care sapă văzute din spate... A trecut un an și jumătate de cînd observ aici cu atenție țărani aceștia umili, gesturile lor, tocmai pentru a reda mai bine caracterul ».

³⁷ În posesia prof. Băjan, din Cîmpulung.

³⁸ Frate cu Ovid Rudeanu, conducător, în 1857 — 1864, al teatrului din Cîmpulung-Muscel, înființat în 1846, și luptător pentru Unire, cf. FLAMINIU MÎRȚU, *Lupta pentru Unire în Muscel*, în *Studii și articole de istorie*, VI, 1964, p. 326.

¹ Colecție donată Municipiului București și devenită muzeu din anul 1951 de către soții Alexandra și Barbu Slătineanu.

² Din informațiile primite de la Alexandra Slătineanu, nora dr. Al. Slătineanu.



Fig. 1. — « Arracheuse de carottes ».



Fig. 2. — « Plantage de pommes de terre ».

b) În urma corespondenței cu Muzeul municipal din Amsterdam Dl. E. de Wilde — directorul acestui muzeu — a trimis Colecției de artă comparată desenul « Femme bêchant »⁵.

Studiul comparativ dintre detaliile grafice ale acestui desen și cele ale desenului din Colecția de artă comparată a dus la aflarea citorva semne grafice fugare ale creionului de o concordanță perfectă pînă aproape de identitate, în modul de trasare a liniilor, în forma și dimensiunea lor, în presiunea și viteza de execuție a hașurărilor. Modalitatea grafică de redare a suprafeței pămîntului în porțiunile mai depărtate din punct de vedere al perspectivei vizuale sînt foarte asemănătoare în cele două desene comparate (fig. 4). O evidentă asemănare există și între detaliile grafice ale celor două lucrări în porțiunile mai umbrite unde sapa intră în pămînt: liniile hașurate dispuse în formă de evantai (fig. 5). Aceleași similitudini sînt și în valorația îmbrăcăminte (fig. 6).

Depistarea acestor identități indică faptul că în cadrul graficii lui van Gogh se află permanențe — semne — ca și în scriere.

Aceste caractere grafice, ca și elementele scrisului, fiind direct în funcție de reflexe, de sistemul nervos și structura psihică a desenatorului, sînt extrem de greu de imitat.

Aflarea acestor permanențe grafice, caracterul lor dinamic, spontan, natural, lipsit de orice elemente caracteristice contrafacerii în desenul Colecției de

artă comparată constituie cel de-al doilea și cel mai puternic argument în sprijinul atribuirii acestui desen operei lui Vincent van Gogh.



Fig. 3. — « Paysanne bêchant ».

⁵ « Femme bêchant ». Creion negru, 55,5 cm/40,5 cm. În Catalogul întocmit de J. B. DE LA FAILLE are nr. 1255. Este schița pentru pictura în ulei « Paysanne bêchant ».

Fig. 4. — Sus: detaliu din desenul din Colecția de artă comparată. Jos: detaliu din desenul trimis de la Muzeul municipal din Amsterdam.

c) Desenul în discuție are o notație în dreapta jos: «Arracheuse de carottes (Hiver)»⁶ (fig. 7).

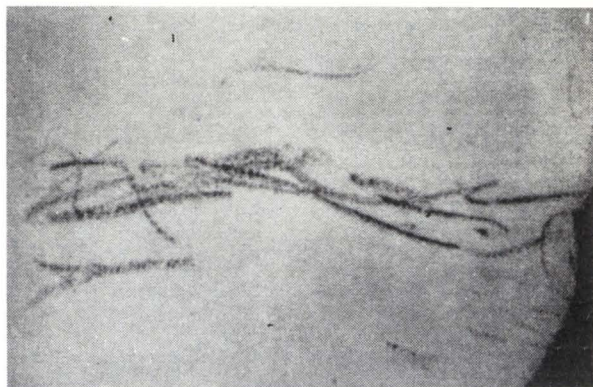
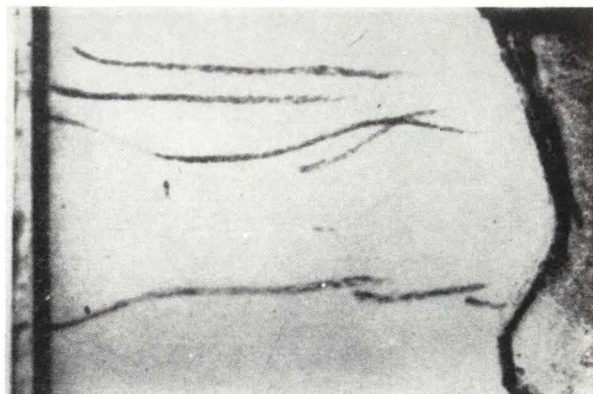
Pentru efectuarea expertizei scrisului, Lucian Ionescu, expert principal la Laboratorul de criminalistică din cadrul Ministerului Justiției din București, care a făcut examenul comparativ, a avut la dispoziție reproducerile fotografice ale unor fragmente din scrisorile lui van Gogh (*Correspondance complète de Vincent van Gogh*, 3 vol., Paris) și reproducerea fotografică a notației de pe desenul în discuție. În urma studiului, domnia sa a formulat concluzia că mențiunea de pe desenul aflat în Colecția de artă comparată este scrisă de pictorul Vincent van Gogh, iar hîrtia desenului este fabricată din fibre textile⁷.

★

Datarea cu aproximație a desenului este posibilă fiind înlesnită și de faptul că majoritatea desenelor din această perioadă olandeză — Neunen — sînt datate.

⁶ În scrisoarea primită de la Doamna A. Telegem, care în prezent se ocupă de reeditarea catalogului integral întocmit de J. B. DE LA FAILLE, domnia sa și-a exprimat părerea că notațiile în limba franceză de pe desenele lui van Gogh din perioada olandeză ar fi ulterioare acestei perioade și probabil ale unor negustori de artă, respectiv Ambroise Vollard. Expertiza scrisului întreprinsă în cadrul prezentei cercetări a formulat cu certitudine concluzia că mențiunea aflată pe desenul din Colecția de artă comparată este scrisă de Vincent van Gogh.

⁷ Pentru stabilirea naturii fibrei hîrtiei s-a decupat un fragment de foarte mici dimensiuni din marginea de sus a desenului (mijloc). Analiza microscopică s-a făcut folosin-



Perioada Neunen în creația lui van Gogh are încărcătura dramatică a începutului de destin creator. Suferința în fața retragerii misiunii de pastor, cenzu-

du-se colorația clor, zinc, iod. Este cunoscut faptul că fabricarea hîrtiei din fibre textile în ultimele decenii nu mai este o metodă obișnuită.

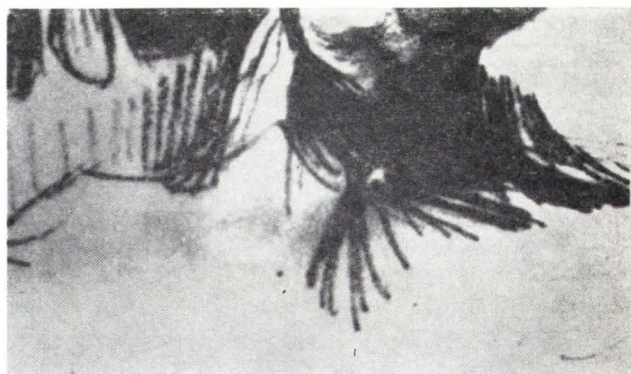
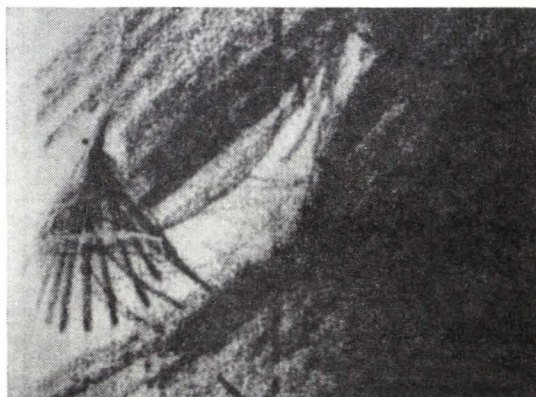


Fig. 5. — Sus: detaliu din desenul din Colecția de artă comparată. Jos: detalii din desenul trimis de la Muzeul municipal din Amsterdam.



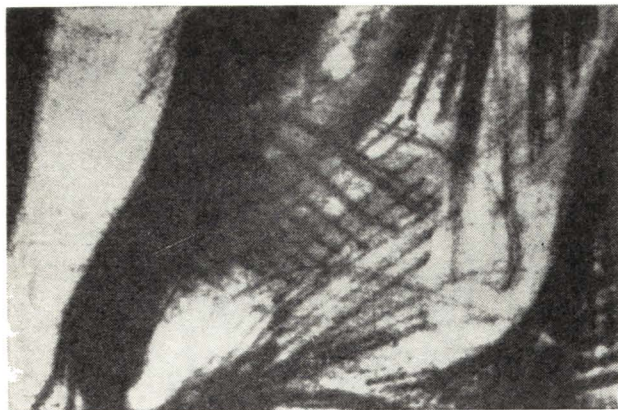


Fig. 6. — Stînga: detaliu din desenul aflat în Colecția de artă comparată. Dreapta: detaliu din desenul trimis de la Muzeul municipal din Amsterdam.



area elanului de dăruire, sînt impulsul actului de convertire a uriașei energii spirituale a lui van Gogh în creația plastică. « Dacă nu se făcea pastor devenea probabil sfînt » — încheie Henri Perruchot, marele său biograf, capitolul dedicat acestei prime perioade. Iarna 1879—1880, « cumplita iarnă » cum o numește tot Henri Perruchot, este momentul dramaticului monolog: « De cînd am venit pe lume mă simt ca într-o temniță, toată lumea mă socotește inutil și totuși am ceva de făcut. Simt că m-am născut ca să fac ceva, ce nimeni altul decît mine n-ar putea face, dar ce nu ajung să știu »⁸. În aceeași iarnă pictura din deziderat a devenit faptă: « Îmi voi relua creionul pe care l-am părăsit în marea mea descurajare și voi începe să desenez ».

Renta de 50 de franci pe lună primită de la fratele său începînd din 1880—1881 i-a permis lui van Gogh să-și cumpere materiale pentru desen și pictură și să se apuce sistematic de lucru, să facă chiar copii după lucrările pictorului C. Millet. Cunoașterea operei pictorului Millet, pe care desenul din Colecția de artă comparată o pune în evidență, situează în timp acest desen după anii 1882—1883. Schițele cu care desenul în discuție prezintă cele mai multe

asemănări sînt datate august 1884, iulie 1885, septembrie 1885⁹.

Cum desenul în discuție are notația « Hiver » este probabil ca acest desen să fie din iarna anului 1885.

În lumina celor arătate formulăm concluzia că desenul cu numărul de inventar 11 din cadrul patrimoniului muzeal al Colecției de artă comparată aparține operei lui Vincent van Gogh, perioadei Neunen, fiind cu aproximație databil în iarna anului 1885.

În cadrul operei lui van Gogh desenele sînt de o importanță secundară, perioadei Neunen acordîndu-i-se numai valoarea dezvoltării actului volițional al începutului de destin creator.

Printre sutele de desene (aproximativ 300 numai la Muzeul municipal din Amsterdam) desenul din Colecția de artă comparată poate fi socotit o lucrare cu mai accentuate elemente de studiu decît de schiță.

Desenul este singura lucrare de Vincent van Gogh din muzeele din România. Raportată la întregul operei lui van Gogh, această lucrare rămîne totuși un autograf, un autograf prețios prin unicitatea lui în țara noastră.

PIA IONESCU

⁹ Fig. 106, 107, 108 din Catalogul lui J. B. DE LA FAILLE. În scrisoarea nr. 421 din *Correspondance complète de Vincent van Gogh*, tome II, p. 472, van Gogh spune că a pictat 3 studii în septembrie 1885.

⁸ H. PERRUCHOT, *La vie de V. van Gogh*, p. 77.

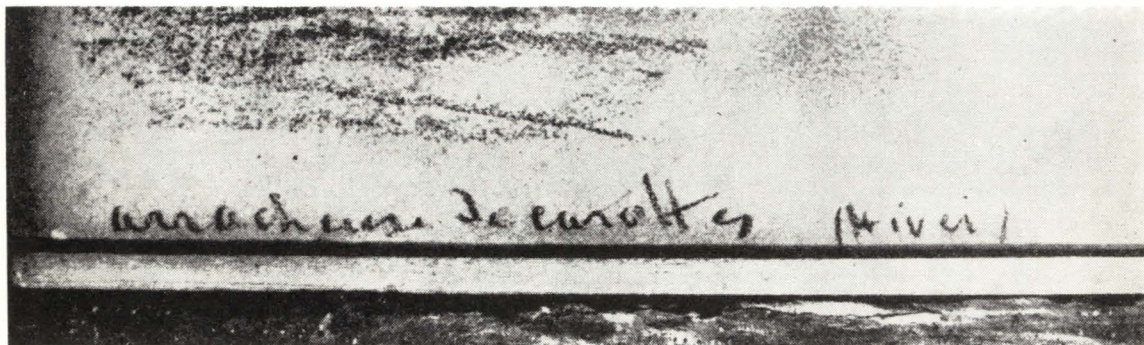


Fig. 7. — « Arracheuse de carottes (Hiver) ». Semnătura.

DESPRE CINGĂTORILE BĂRBĂTEȘTI ȘI FEMEIEȘTI DIN ZONA CENTRALĂ A PODIȘULUI MOLDOVEI

Piese de costum folosite la încins sînt atestate din cele mai îndepărtate timpuri, chiar în forma lor ornamentală, la iliri. Prima reprezentare a briului la români apare pe fresca de la Voroneț din anul 1488, la un țaran în port popular care ară pămîntul.

Briul și bîrnețele au rămas pînă astăzi printre piesele fundamentale ale costumului țărănesc, fie el femeiesc sau bărbătesc, datorită funcției duble pe care le au, practică și decorativă.

În partea centrală a podișului Moldovei, pînă la începutul secolului al XX-lea s-au folosit briie și bîrnețe care atrag atenția atît prin dimensiunea

lor neobișnuit de mare — mai ales cînd este vorba de briu —, cît și prin decorul lor extrem de bogat.

Se deosebesc două feluri de briie și anume briul în ciubuce și vergi și briul ales.

Briul în ciubuce și în vergi, lat de cca. 50 cm și lung pînă la 3 m, se termină în franjuri la capătul care atîrnă liber pe șold, după ce este încins. Este vorba de un briu cu dungi orizontale (ciubuce) și vergi verticale. Dungile orizontale sînt realizate din urzeală în culorile negru și galben.

Briul ales, lat de cca. 50—60 cm, are o lungime de aproximativ 3 m (patru coți și jumătate). Alesăturile sînt concentrate pe o distanță de 1 m spre

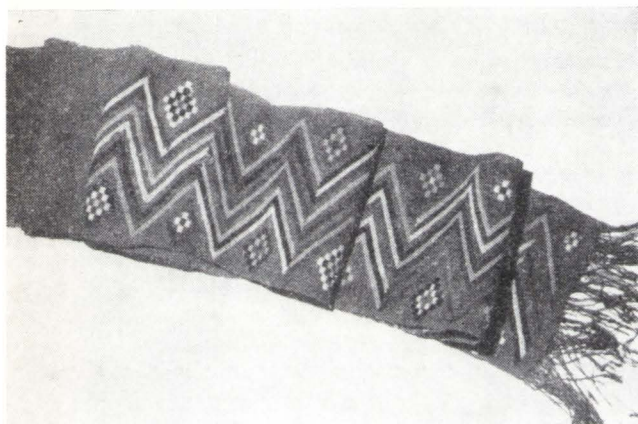


Fig. 1. — Briu femeiesc cu alesături, motivul „șinătău” și „flori încheiate” (Mădîrjac — Iași).

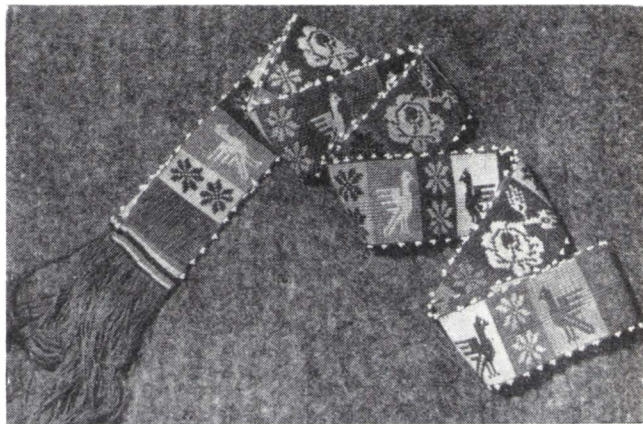


Fig. 2. — Bîrneață cu alesături, motiv: papagăi, trandafiri și stelute (Popești — Iași).



Fig. 3. — Bărbat purtînd briu cu alesături (Popești — Iași).

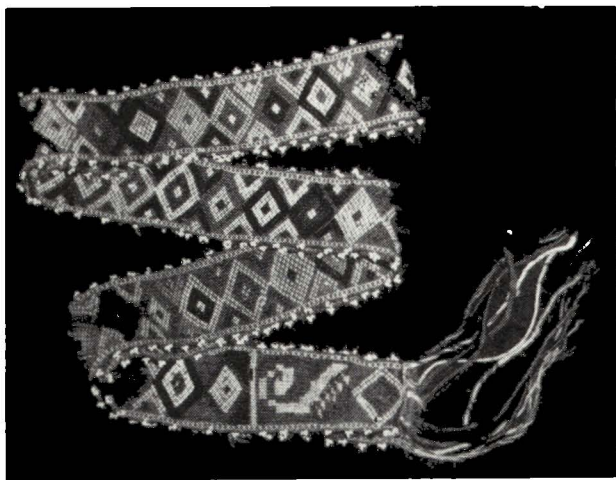


Fig. 4. — Birneță cu alesături, motiv geometric național (Popești — Iași).

unul din capetele briului. Alesătura se execută prin tehnica cu undrea, « prin stricarea rostului și luarea a cîte trei fire pentru un punct ». La unul din capete și acest briu prezintă franjuri, care atîrnă liber.

Motivele decorative de pe briul ales constă din zigzaguri și romburi, cunoscute sub denumirile de șinătău-flori încheiate sau șinătău-pătrățele, ori « căsuțe », după forma punctului de alesătură. În unele sate se întîlnesc denumirile de « roate pline » și « jumătăți de roate ».

Diferența dintre briiele bărbătești și cele femeiești intervine numai în ceea ce privește lățimea lor, cele femeiești fiind mai înguste.

Birnețele (bete, brăcire) sînt piese de încins, înguste de cca. 8—9 cm, lungi de 3 m, ca și briiele. Urzeala și bătătura este din lînă răsucită. Spre deosebire de briie, betele sînt țesute în două ite în loc de 4, iar bătăia se face cu un cuțit de lemn și nu cu spata. Și brăcirile erau alese cu lînă colorată, cu rostul « stricat », întocmai ca și briiele. După fiecare punct de alesătură se bătea un fir de lînă roșie răsucită, strînsă într-un ghem, pe care erau înșirate mărgele, care se puneau pe margine, în număr de cîte trei, la distanțe de jumătate de metru. Și birnețele se termină cu ciucuri la capete.

Elementele ornamentale de pe birnețe sînt foarte variate, fiind atît geometrice, cît și zoomorfe, fitomorfe și cosmomorfe. La grupul din urmă gama asocierilor de motive este extrem de bogată, aproape nelipsite fiind păsările și pomul vieții. Se întîlnesc de asemenea steluțele, brădulețul, coada cocoșului, rozeta-copăcelul, fluturele. Motivele zoomorfe poartă diferite denumiri: struți, vrăbiuțe, papagăi, cocoși etc.

Birnețele se poartă deopotrivă de bărbați și de femei, încinse fie direct peste briu, fie — de către femei — peste catrințe.

EMILIA PAVEL

VEL LOGOFĂTUL IOAN TĂUTU,

cea mai veche miniatură a unui dregător

In manuscrisele din timpul lui Ștefan cel Mare se păstrează două portrete, miniaturi, de mare importanță pentru cunoașterea realităților acelei vremi.

Primul este portretul lui Ștefan cel Mare din *Tetraevanghelul* scris din porunca lui la 1473 pentru mănăstirea Humor, de ieromonahul Nicodim, și păstrat azi la Putna. Ca valoare documentară, el rămîne cel mai bun portret al voievodului, redînd în modul cel mai autentic trăsăturile acestuia și reflectînd imaginea culturală a vremii, măreția și luxul curții lui Ștefan vodă. În același timp, este mai valoros decît portretele murale ale epocii, prin expresia feței, mișcarea de o mare frumusețe și coloritul excepțional.

Marele Ștefan, în atitudine de prosternare, îmbrăcat cu o tunică scurtă roșu închis, brodată cu palmete de aur, încins cu o centură bogat ornamentată, poartă pe deasupra o mantie de brocart purpurie, scurtă, foarte largă, fără mîneci, țesută cu flori de aur și împodobită cu hermină la mîneci și la poale; pe cap poartă coroana încrustată cu pietre scumpe de diferite culori. Are mustață și plete blonde și ochi albaștri. Voievodul întinde într-un gest larg cu amîndouă mîinile tetraevanghelul prun-

cului Isus, pe care Fecioara, stînd într-un tron înalt, îl ține în partea stîngă. Poartă pantaloni de culoare deschisă și botfori de curte, de nuanță roșcată.

Al doilea portret, cunoscut din descrieri, dar pînă azi inedit, este al logofătului Ioan, din *Psaltirea* datînd din secolul al XV-lea, păstrată multă vreme la mănăstirea din Muncaci, azi la Muzeul de etnografie din Ujgorod — U.R.S.S. Manuscrisul este pe pergament. Ingenuncheat, pe o pernă, se pare, ca și Ștefan — atitudine obișnuită în pictura noastră murală din secolele XV și XVI — logofătul, un bărbat tînăr cu mustață mare și barbă rară, ține picioarele astfel înclinate încît i se văd tălpile. El întinde cu amîndouă mîinile *Psaltirea* lui Isus, care așezat pe un tron scund binecuvîntează prinosul adus, în timp ce cu stînga sprijină pe genunchi cartea mare a psalmilor regelui David. Acesta, aflat la spatele logofătului, îl prezintă cu mîna stîngă, iar în dreapta ține un rotulus desfășurat, pe care este scris începutul psalmului I, în limba slavonă: « Fericit este bărbatul care ... », arătînd astfel conținutul manuscrisului prezentat de logofăt. La piept poartă atîrnată lira.

Sub portret, scris de aceeași mînă care a scris *psaltirea*: « Primește Doamne, prinosul robului tău



Fig. 1. — Miniatura reprezentind pe logofătul Ioan din psaltirea din secolul al XV-lea.



Fig. 2. — Portretul logofătului Ioan Tăutu. Detaliu. Tabloul votiv din biserica din Bălinești. Clișeu C.M.I.

Ioan logofătul »¹. Acesta, în costum de curte după moda bizantină, are o haină de brocart din care se vede numai o mîneacă; pe cap cu un fel de turban pe fond verde închis, cu benzi de aur; deasupra poartă o mantie scurtă, fără mîneci, cu guler de blană maron². În picioare are ciorapi lungi și încălțăminte de epocă, care la marginea de sus are tăietura ornamentată în colțuri. La gît, pe cămașă, se disting cusături naționale.

Figura regelui David nu prezintă interes deosebit, în timp ce figura lui Isus este de o bună execuție. Portretul logofătului, cu toate degradările suferite de-a lungul secolelor, rămîne un valoros document. Asemănarea acestui portret cu portretul mural al logofătului Ioan Tăutu de la biserica din Bălinești este evidentă. Trebuie să ținem seama că ambele portrete sînt deteriorate și că au fost făcute la vîrste diferite.

Portretul de la Bălinești este făcut înainte de 6 decembrie 1499, dată la care s-a terminat biserica, după cum se arată în pisania ce s-a pus atunci, în timp ce portretul din miniatură este făcut nu mult

după 1475, an în care logofătul Tăutu apare prima oară în documentele vremii³. Această datare se deduce ușor, deoarece portretul îl reprezintă tînăr.

Astfel remarcăm: fruntea dreaptă, sprîncenele puternice, îmbinate — cum apar de altfel și în pictura murală, unde partea de sus din sprînceana stîngă este ștersă, rămînînd o dungă deschisă în partea unde aceasta s-a șters —, orbite mari, nasul scurt; în miniatură se văd bine nările.

În pictura murală nasul e scurt, nările deteriorate, dar oricum se văd. Mustața mare, barba rară, gîtul puternic — în ambele picturi. Expresia vie, pătrunzătoare, a ochilor mari din miniatură lipsește în pictura de la Bălinești, unde ochii au fost scoși în decursul anilor zbuciumatei noastre istorii.

În miniatură desenul picioarelor, mult prea mici, sînt în disproporție față de cap, tors și brațe, care sînt ale unui bărbat înalt. În plasarea picioarelor, portretistul încearcă un racursiu nereușit, neizbutind să dea picioarelor impresia de înălțime cerută de echilibrul întregului portret.

Aceeași lipsă de iscusință în executarea picioarelor se observă și la Bălinești, de astă dată picioarele fiind foarte lungi și în disproporție cu întreaga figură.

¹ Traducere de N. Smochină.

² I. Сокoлoв, *Мукачевская псалтырь XV века*, în *Сборник статей по славяноведению, составленный и изданный учениками В.И. Ламзинского по случаю 25 летия его ученой и профессорской деятельности*, 1883, unde acesta descrie culorile.

³ M. COSTĂCHESCU, *Documente moldovene de la Ștefan cel Mare*. Supliment la *Documentele lui Ștefan cel Mare*, de I. Bogdan, Iași, 1933, p. 26.

Din ambele portrete rezultă însă că logofătul Tăutu a fost un bărbat înalt. Amîndouă portretele dovedesc greutatea întîmpinate de zugravii acelei epoci în rezolvarea execuției picioarelor.

Un fapt care atrage în mod special atenția în analiza celor două portrete ale logofătului Tăutu este prezența motivului național de pe gulerul cămășilor. Aceasta arată că portul național nu era uitat nici chiar la ținuta de mare dregător.

În afara acestor asemănări, o seamă de știri asupra activității culturale a logofătului Tăutu ne mai îndreptățesc a-i atribui această psaltire.

Astfel este un minei din februarie 1492, scris pe hîrtie de diacul Isaia și dăruit de logofătul Tăutu mănăstirii Humor, păstrat astăzi la biblioteca Ossolowski din Lvov.

Apoi biserica din Bălinești, atribuită de tradiție a fi fost ridicată din banii birului turcesc după 1504, fapt care am văzut că nu corespunde realității, întrucît pisană ne arată că biserica a fost terminată la 6 decembrie 1499⁴. Această ctitorie, de o mare frumusețe, a fost evident ridicată de vel logofătul Tăutu, care era primul dregător al lui Ștefan cel Mare și avea gusturi artistice. Scrisul său format ne arată o conduită fermă, echilibrată, aparținînd unui om de mare acțiune. Portretul de la Bălinești, în care se remarcă atît de bine aceste calități, rămîne o puternică expresie a acestui dregător de seamă.

Cum în anul 1475 logofătul Tăutu apare prima oară în documente ca logofăt, iar ultimul său document datează din 1510, se vede că a avut o activitate de 35 de ani în dregătorie, în care timp, după indemnul lui Ștefan cel Mare, desigur, a desfășurat și o intensă activitate culturală.

Ar fi interesant de știut dacă a contribuit într-adevăr la construirea palatului Bogdan-Serai (azi dispărut), fapt care ar confirma încă o dată preocupările sale culturale, întrucît biserica Sf. Neculai, de lângă acest palat (azi dispărută), i se atribuie. Biserica exista la 1859⁵.

În studiul său asupra miniaturii, E. Turdcheanu spune că ar trebui cercetat dacă acest portret este al logofătului Tăutu⁶, fapt care ne-a determinat să analizăm asemănarea ei cu portretul de la Bălinești, așa cum am făcut.

Primul cercetător care menționează documentul este I. Sokolov, care l-a văzut în 1882, la o expoziție de la Budapesta. El arată că manuscrisul este scris în ortografia medio-bulgară, cu caracteristicile scriitorilor moldoveni, și-l atribuie începutului secolului al XV-lea, argumentînd că este scris pe pergament, în timp ce scrierile ulterioare acestei datări sînt pe hîrtie⁷. Această afirmație nu corespunde întru totul realității, deoarece în Moldova au existat manuscrise pe pergament și în secolul al XVII-lea.

Manuscrisul este foarte uzat, deteriorat și paginile detașate nu sînt puse în ordine.

În afara logofătului Tăutu a mai existat un alt logofăt cu numele de Ioan. Este vorba de logofătul Ioan Dobrul dintre anii 1457 și 1467, căruia i s-ar putea atribui documentul. Această alternativă nu este însă verosimilă, întrucît în această perioadă nu apar portrete în manuscrise, iar pe de altă parte nu i se cunoaște logofătului Ioan Dobrul nici un fel de activitate culturală.

Avînd în vedere asemănarea logofătului Ioan din psaltire cu logofătul Ioan Tăutu, considerăm identificarea portretului ca evidentă.

După cum relevă și E. Turdeanu, miniatura din psaltire a fost executată sub influența miniaturii lui Ștefan cel Mare din *Tetraevangelul* din 1473 de la Humor, și trebuie deci considerată ca posterioară acestei date.

Privit din punctul de vedere al vechimii, se constată că importantul portret pe care-l reproducem este primul și cel mai vechi portret de dregător român, în miniatură.

PROF. CARMEN GHICA

⁴ Repertoriul monumentelor și obiectelor de artă din timpul lui Ștefan cel Mare, p. 402 și p. 167.

⁵ T. CODRESCU, *Uricarul*, V. p. 170, Iași, 1862.

⁶ E. TURDEANU, *Miniatura bulgară și începuturile miniaturii românești*, București, 1942, p. 435–436 și *Manuscrise slave din timpul lui Ștefan cel Mare*, 1943, p. 179–180.

⁷ I. SOKOLOV, *op. cit.*, p. 450–468.

PAULINE JOHNSTONE

The Byzantine Tradition in Church Embroidery,
London, Alec Tiranti, 1967, IX + 144 p. + 120 pl.

Într-o vreme cînd subiectele despre istoria artei devin, într-una din formulele posibile, spectaculoase pretexte de editări fără precedent a unor albume foarte abundent ilustrate cu fotografii — ansambluri și detalii — și explicate cu texte laconice, citate din epocă sau compuse pentru oportunitate, sau cînd dimpotrivă, textul destinat subiectului se caracterizează prin rigoare în exprimare și argumentație stringentă cu dese referiri de subsol — instrument de lucru destinat specialiștilor —, cartea doamnei Johnstone alege în mod mărturisit (*Introduction*, p. VII) calea accesibilității cu scopul instruirii cititorului « din Occident » în privința broderiilor de tradiție bizantină. Preocuparea sa este să explice cum și unde au fost făcute, la ce au fost folosite și care este locul acestor monumente de artă în contextul istoric și artistic al vremii lor. De aceea, intențiile în care se face discuția țin mai mult de aspectul general al subiectului decît de detaliul foarte minuțios și toate strădaniile cărții, începînd cu capitolul de istorie și istoria artei bizantine, converg de fapt spre un scop poate mai puțin precis mărturisit: repunerea în circulație — la îndemîna unui public larg — a unor monumente de cultură aparținînd unei epoci cu altă cheie de acces decît vremea noastră.

În acest scop autoarea a refăcut drumul la cea mai mare parte a monumentelor descrise — limitîndu-se la broderiile bisericești aparținînd ritului grecesc al bisericii ortodoxe. Datorită cunoașterii directe a pieselor tratate, cartea doamnei Johnstone nu se prezintă ca o compilație de lucrări sau bibliografii comparative, ci dimpotrivă convinge prin sinceritate și firească.

Planul de alcătuire al lucrării prevede o împărțire foarte logică a subiectului.

După introducere și studierea condițiilor de dezvoltare a societății bizantine urmează tratarea subiectului propriu-zis, cu capitolul despre *Textile* și

broderii, stabilindu-se caracteristicile și delimitările fiecărei categorii într-o vedere de ansamblu.

Urmează împărțirea broderiilor religioase conform funcției lor, și anume *vestimentară*, cu determinarea însemnelor specifice funcției, și *liturgică*, cu discuții asupra accepției unor termeni și confuziilor stîrnite de pierderea semnificației primordiale a folosirii lor mai riguroase în cadrul slujbei.

În legătură cu această discuție, urmează firească capitolul iconografiei, determinat, teoretic cel puțin, tocmai de funcția obiectului împodobit în cadrul slujbei preoțești. Iconografia figurii umane în diverse împrejurări, privită cu multă înțelegere în contextul semnificației mistice și a simbolisticii teologice, este urmată de analiza generală a iconografiei scenelor narative, cu insistențe speciale asupra scenei Plîngerii Domnului — importantă în atribuirea vălurilor liturgice. Iconografia acestei scene, precum și alte capitole, îngăduie autoarei discutarea mai pe larg și exemplificat a evoluției compoziției scenelor de dezvoltare dialectică, contaminată de alte moduri de reprezentare pe măsura trecerii timpului și a modificării condițiilor istorice ale Europei de sud-est (presupunînd apariția unei noi categorii de donatori, legături cu viziunea artistică promovată de Italia, oarecare « standardizare » în detrimentul calității artistice prin decăderea meșteșugului tradițional etc. etc.).

Capitolul dedicat *ornamentului* pune în valoare legături ale artei bizantine cu Orientul și completează linia de gîndire exprimată cu prilejul analizei compoziției — prevalența unui decorativism de concepție, exprimat prin retorism și manieră cu cît ne apropiem de epocile moderne, dispariția monumentalului și a sensului clasic.

Capitolul de *inscripții* este un bun prilej pentru a iniția pe cititorul de tradiție neortodoxă în formulele de folos liturgic pentru diferite împrejurări ale vieții comunității creștine, precum și de a pune în valoare importanța dedicațiilor ctitorilor subvenționînd lucrări monumentale, în toate implicațiile lor teoretice. Logic, capitolul următor vorbește de meșteri și ateliere, identificări aproape imposibile datorită concepției medievale a anonimatului în cadrul breslei. Atribuirea certe vor fi posibile cu

mult mai târziu, în secolele XVII—XVIII, dintre care, celebre prin calitatea lucrărilor, dar de concepții contradictorii între ele, ne-au rămas mai ales numele broderilor Despoineta din Constantinopol și a sirbului Cristofor Zefavovič.

O excelentă tratare ni se pare cea a capitolului dedicat *tehnicii broderiei*, cu explicații clare ale procedeelelor, nedînd loc la confuziile în care se pot încurca cititorii neinițiați, în stricta specialitate a meșteșugului. O pagină de ilustrație specială foarte binevenită este în același timp concludentă.

În fine, cartea se termină pe larg cu două capitole de sinteză — fiecare de alt tip — primul de broderie și istorie, analizînd producția mai întii pe arii istorice — Bizanțul și Serbia, țările române — și apoi pentru perioada otomană, pe o arie, acum unificată, istorie a sfîrșitului unei evoluții.

Capitolul final analizează pe clasificarea adoptată la început, cea funcțională, piesele de broderie în aceeași ordine în care sînt ordonate planșele fotografice.

Expunerea încheiată, autoarea adaugă două anexe — tot pentru folosul cititorului nu foarte introdus în materie —, o « scurtă listă a veșmintelor brodate » și alfabetul grec, vechi slav, transcrierea în caractere latine, corespondențele în greaca modernă și însemnarea cifrelor.

Bibliografia, dată la sfîrșit, mărturisește caracterul ei în mod obligatoriu foarte selectiv și este organizată firesc pe capitole. Nici o lucrare de bază nu lipsește și numărul articolelor citate e suficient pentru a justifica toate afirmațiile făcute în text.

Cartea Paulinei Johnstone are o bogată ilustrație — selectivă și ea, dar esențială în concretizarea problemelor tratate. Concepută ca documentară pentru exemplificarea unor afirmații din text, ilustrația provine în majoritate, fără mari cheltuieli speciale în scopul unor noutăți de tip plastic, din fototecile instituțiilor în patrimoniul cărora se află piesele cercetate.

Organizată pe tipuri de piese în funcție de folosirea lor și, în interiorul acestei grupări, cronologic, imaginea fotografică a monumentelor este bogată (120 de planșe). Ansambluri și detalii devin astfel foarte elocvente în susținerea textului cu trimiterile marginale la planșe.

Întîlnirile cu imaginea broderiilor de la noi este bine pusă în valoare și alcătuită nu doar din piese « capete de afiș » ale epocii secolelor XV—XVI din Moldova, de pildă, ilustrate firește și ele, ci și de exemplare la fel de importante ca documente pînă în epoci mai târzii — secolul al XVIII-lea.

Căci în ochii cititorului român unul din punctele de interes al cărții constă tocmai în subiectul ei, imposibil de tratat fără a recunoaște covîrșitoarea importanță, calitativă și cantitativă, a broderiilor aflate în țara noastră. Creație pentru bisericile și mănăstirile muntene și moldovene începînd cu sfîrșitul secolului al XIV-lea și pînă în zorile secolului al XIX-lea, broderia religioasă face parte din actele de importanță culturală și artistică integrîndu-se în acțiunea ctitoricească de cea mai înaltă ținută a domnilor și boierilor români. Din multele piese de broderie aflate în patrimoniul românesc

— peste 300, cifră covîrșitoare în cadrul genului — reușite artistice de maximă calitate au ilustrat, în expozițiile de artă bizantină sau de artă veche românească organizate peste hotare, expresia cea mai înaltă a unei arte care, înfloritoare la Bizanț în secolele XIII—XV, va fi reprezentată, mai ales începînd de la mijlocul secolului al XIV-lea, de producția principatelor noastre. Fenomenul — firesc în contextul condițiilor istorico-sociale și politice ale luptei antiotomane — nu rămîne mai puțin important ca fapt în istoria artei medievale și, privit sub speța creației artistice în general, emoționant.

Foarte onestă, cu intențiile mărturisite de la prima pagină, cartea Paulinei Johnstone cucerește prin participarea autoarei, care se face simțită deopotrivă în organizarea « gospodărită » a ansamblului, precum și în fiecare capitol pe rînd. Lucrarea devine astfel, în cea mai serioasă accepție a termenului, o bună carte de popularizare.

Desigur că în condițiile în care a fost ea alcătuită, *Tradiția bizantină în broderia bisericească*, cu informația bazată în primul rînd pe bibliografie și călătorii relativ scurte, la sugestia unor indicații astfel rezultate, cu scopul contactului direct cu monumentele, precum și apariția cărții la un răstimp relativ scurt după adunarea materialului, reflectă mai ales stadiul cercetărilor, căci nici în discuție, nici în text nu figurează piese inedite și mai ales epoca secolului al XIX-lea, care, interesantă cu precădere istoricește, preocupă doar în ultima vreme pe cercetătorii acestui domeniu.

Nu putem reproșa, în concepția mărturisită și aplicată a cărții, lipsa unor capitole mai specializate pentru probleme de estetică, de teorie liturgică etc., de oarecare abstractizare.

Lucrarea (text și album) *La broderie religieuse* (1938—1947) a lui Gabriel Millet — model al genului, carte de referință pînă astăzi încă neînlocuită, publicînd exhaustiv (în măsura informării autorului la momentul redactării) toate monumentele acestei categorii într-un instrument de lucru — se află la baza oricărei discuții cu acest subiect. Articole mai pragmatice, publicînd separat piese noi de broderie, discutînd datări și atribuiri, sau altele mai teoretice, referindu-se la funcțiile liturgice și la semnificațiile unor iconografii, și în sfîrșit lucrările mai generale din ultimii ani, concepute pe regiuni ca Serbia, Moldova, Țara Românească etc., reprezintă fiecare o concepție a momentului exprimării ei — fețe multiple ale unui studiu complex, apărînd azi mai clar în prisma perspectivei de timp și informare.

Completiindu-se, ele alcătuiesc pe planul istoriografiei problemei broderiilor o bogată bază de studiu, teren fertil pentru o reconcepere colectivă și în acest domeniu a unor editări de tipul corpurilor exhaustive, folosite în cercetarea științifică la unele discipline încă din secolul trecut și azi aflate în faza reeditărilor. Formula instrumentului de lucru ideal presupune documentare în colaborare, subordonată unei concepții unitare; înfățișarea laconic determinată nu neagă, ci dimpotrivă cheamă aprecieri de valoare, judecăți estetice, scutînd însă

publicația de impuritățile unei critici de artă impresioniste.

Prin însăși respectuoasa modestie față de gen, declarată și dovedită, cartea Paulinei Johnstone este scutită de neizbutirile rezultate din ambiții prea mari neacoperite pe parcurs prin dovezi incontestabile. *The Byzantine Tradition in Church Embroidery* își vădește din plin utilitatea și se citește cu plăcere și bucurie.

IRINA ANDREESCU

FLOREA BOBU FLORESCU, PAUL STAHL,
PAUL PETRESCU:

Arta populară din zonele Argeș și Muscel, București, 1967, 280 p. cu ilustr. (Institutul de istoria artei al Academiei Republicii Socialiste România) (« Studii de etnografie și artă populară », IV)

În cursul anului 1967 Editura Academiei a publicat în cadrul studiilor de etnografie și artă populară lucrarea *Arta populară din zonele Argeș și Muscel*, redactată, pe capitole separate, de: Fl. B. Florescu, P. H. Stahl și P. Petrescu.

Volumul este axat pe cercetarea citorva dintre cele mai importante capitole ale artei populare și anume: *Arhitectură. Zona Argeș* (P. Petrescu) (p. 11—72); *Zona Muscel* (P. H. Stahl) (p. 73—94); *Interior și ȣesături de casă* (Fl. B. Florescu) (p. 97—116); *Decorul obiectelor de lemn* (P. Petrescu) (p. 119—128); *Portul popular* (Fl. B. Florescu) (p. 131—217); *Olăritul* (P. H. Stahl) (p. 221—244). Lucrarea mai cuprinde în plus *Introducerea* (p. 5—8) semnată de Fl. B. Florescu, o listă a ilustrațiilor și rezumatele capitolelor, traduse în limbile franceză și germană (p. 245—273).

După cum se arată încă din *Introducere*, volumul se înscrie într-o serie de preocupări mai vechi, dar constante, ale cercetătorilor secției de artă populară din cadrul Institutului de istoria artei. Scopul acestor preocupări este acela de a elabora « studii ample cu caracter monografic pentru toate zonele în care arta populară a cunoscut o dezvoltare deosebită... Judecate din acest punct de vedere — se arată în continuare — cele două zone prezintă o artă populară remarcabilă, cu particularitățile ei specifice dar, în același timp, cu trăsături comune dezvoltării fenomenului artistic popular de pe cuprinsul întregii țări » (p. 5). În *Introducere* se caută să se justifice astfel limitarea cercetării la cele două zone din cadrul regiunii Argeș și totodată alegerea lor. Această alegere constituie, într-un anumit fel, un merit al autorilor, fiind vorba de zone istorice deosebit de importante.

Lucrarea se bazează, în ansamblu, în primul rând pe cercetări de teren pe care autorii le-au făcut pe parcursul mai multor ani (1949, cu reveniri în decursul anilor 1952, 1954, 1956, 1964), dar și pe unele materiale publicate anterior ca statistici,

dicționare regionale, monografii, lucrări de arhitectură populară, stampe, cercetări arheologice etc. Autorii au făcut astfel apel la diferite surse documentare legate de temele pe care le-au tratat. Și aceasta constituie un merit al lucrării, ca și revenirile pe teren, pe o perioadă de mai mulți ani, pentru surprinderea complexă a fenomenului cercetat.

Arhitectura populară din zona Argeș este scrisă de Paul Petrescu. Bazat în cercetarea fenomenelor de artă populară în mare măsură și pe metoda statistică, autorul se ocupă de aspectele multiple ale locuinței țărănești și ale anexelor sale (tehnici de construcție, temelia, corpul casei, tipuri de acoperiș; elevație și plan, elemente de plan complementare; fațadă și ornamentație, elementele constructive și ornamentale ale fațadei; tipurile de case, de acareturi și construcții legate de anumite ocupații). Incursiunea în trecutul acestei arhitecturi, clasificarea și analizarea ei, nu numai din punct de vedere estetic ci și din punct de vedere istoric și etnografic — capitolul păstrându-și totuși caracterul de studiu de artă populară —, face să crească valoarea cercetării.

Arhitectura populară din zona Muscel este redactată de Paul H. Stahl. În studiul său autorul recurge și la metoda statistică, fenomenul cercetat urmărindu-l și interpretându-l în mod complex, în perspectivă istorică, artistică, sociologică și etnografică. Tehnicile de construcție, planurile caselor, fațada și decorul, ca și etapele de dezvoltare a locuințelor din această zonă sînt prezentate și analizate succint dar cu un deosebit discernămint științific.

Este un merit al celor doi autori care au prezentat în lucrarea de față — deși separat — arhitectura acestor zone în mod viu și colorat și totodată extrem de documentat, fără a cădea într-o tehnicitate aridă sau în descrieri cvasiliterare dar sărace în conținut, cum încă se mai întîmplă în unele cazuri cu anumite lucrări de artă populară sau de etnografie apărute la noi.

Interior și ȣesături de casă, redactat de Florea Bobu Florescu, este prezentat, după cum subliniază autorul, « sub perspectivă istorică » (p. 97). Pentru încadrarea complexă a temei tratate consideră necesară prezentarea tipologică a caselor din zonele respective, fapt pe care îl face în mod extrem de succint. După aceea trece la descrierea și analizarea tipologică a interiorului simplu, evaluat și a « interiorului complex al suprastructurii ».

În partea a doua a studiului prezentînd *ȣesăturile de casă*, în linii mari face și prezentarea industriilor țărănești pentru prelucrarea ȣesăturilor de lînă (dîrstă, piuă și viltoare).

Însoțită de desene și de planșe colorate de o reală valoare științifică, lucrarea aduce pentru zonele respective o serioasă contribuție.

În *Decorul obiectelor de lemn* Paul Petrescu, după ce arată importanța și valoarea acestora în zonele respective — de altfel ca și în alte zone ale țării —, face o incursiune de ordin istoric cu privire la tehnica incizării care s-a dovedit a fi cunoscută la noi încă din preistorie. În continuare se ocupă, pentru cele două zone, de decorul arhitectural,

decorul porților și gardurilor, al fîntînilor, mobilierului, troițelor, cît și al altor categorii de obiecte.

Portul popular a fost redactat de Florea Bobu Florescu; temă de artă populară și de etnografie deosebit de importantă, ocupă în cadrul volumului cel mai mult spațiu. Cercetarea portului popular în perspectivă istorică constituie pentru autor o preocupare competentă, constantă și mult mai veche, nu numai pentru alte zone din țară, ci și pentru zonele respective, subiect tratat în diferite lucrări publicate anterior.

Făcînd largi incursiuni de ordin arheologic și istoric, autorul analizează structura și tipologia portului popular, tipurile de costum femeiesc (cu catrință și cu fotă), acoperămintul capului, fota, catrința, ia, după care trece la piesele de port bărbătesc: îmbrăcămintea capului, cămașa bărbătească, piese de port care îmbracă tot corpul, încălțămîntea.

După cum am mai menționat, autorul, cu competență, analizează portul popular în profunzime istorică, căutînd în același timp să-i determine tipologia, să-i sublinieze specificul, etapele de evoluție, ca și influențele mai tîrzii din afară (Vilcea, Transilvania). Pentru susținerea unora din tezele sale, preocupat permanent de originile și vechimea portului popular românesc, face analogii, printre altele, cu figurinele preistorice de la Cîrna, cu unele din metopele monumentului de la Adamklissi și cu reprezentarea de pe stela funerară ilirică de la Zagreb. Hărțile care însoțesc studiul, privitoare la aria de răspîndire a diferitelor elemente de port, a terminologiei costumului, ca și bogatele ilustrații, sînt binevenite.

Olăritul. Paul H. Stahl, în capitolul respectiv, după cîteva concludente date privind olăritul și trecutul lui (în aceste zone) prezintă olăria din Curtea de Argeș, de pe Valea Doamnei și de pe Valea Bratiei. Analiza făcută de autor este deosebit de interesantă, punînd în lumină multe date puțin cunoscute. Este meritul autorului ca în prezentarea ceramicii contemporane să fi făcut valoroase incursiuni de ordin istoric — cum se întîmplă mai ales cu ceramica de Curtea de Argeș. Deși redusă ca număr de pagini, lucrarea reprezintă o prețioasă contribuție în ceea ce privește unul din capitolele ceramicii tradiționale românești.

Menționăm pentru întreaga lucrare valoarea fotografiilor reproduce, ca și a desenelor, uneori adevărate documente de ordin științific.

Fără îndoială, cartea aduce un aport deosebit de prețios literaturii noastre de specialitate. Ne vom permite totuși să facem unele observații.

Autorii nu ar fi trebuit să se rezume doar la cîteva din capitolele artei populare — oricît de importante ar fi —, ci să-i prezinte toate compartimentele, dîndu-ne o monografie cît mai complexă. Este nevoie de monografii de respirație largă, incluzînd zone mult mai întinse, fie pe regiuni istorice, fie, eventual, pe regiuni administrative.

La începutul unor asemenea lucrări o prezentare cu caracter geografic și istoric, cît mai amplă, nu poate decît să ajute pe cititor la înțelegerea fenomenelor de artă populară.

Glosarele de termeni regionali, indicii, ca și o bibliografie generală la sfîrșitul fiecărei monografii se impun cu strictețe.

Considerăm că din eroare nu s-a trecut în nota de subsol de la *Lista ilustrațiilor* autorul planșelor care, ca și restul ilustrațiilor (fotografii, desene), ce însoțesc volumul, sînt deosebit de valoroase. Ca o sugestie pentru viitor, cînd este vorba de asemenea lucrări unde ilustrația are un rol științific important, credem că numele ilustratorilor ar trebui trecut pe contrapagina copertei.

Cu toate aceste observații, valabile nu numai pentru această lucrare, nu putem decît să subliniem încă o dată valoarea, importanța și seriozitatea ei, cît și faptul că se înscrie ca o nouă verigă în tradiția preocupărilor și realizărilor secției de artă populară din Institutul de istoria artei al Academiei.

N. AL. MIRONESCU

PAUL PETRESCU și NICOLAE RODNA

Romanian Textiles,

F. Lewis, Publishers Limited, Leigh-on-Sea, England, 1966, 22 pagini + 120 fotografii alb-negru (făcute de Gheorghe Șerban)

«*R*omanian Textiles», cel de al 20-lea volum editat în Anglia în seria «*Survey of World Textiles*»¹, după cum arată și titlul se ocupă de prezentarea textilelor românești.

Cu toate că accentul se pune pe realizările industriei noastre textile de astăzi, lucrarea este importantă și pentru faptul că face cunoscute peste hotare, și în acest fel, unele aspecte ale artei populare românești. Astfel, în introducere, după ce se menționează sursele antice cu privire la vechimea artei țesutului pe teritoriul României, precum și cele medievale care vorbesc de textilele românești, în special de cele de la curțile princiare din țările române, de valoroasele broderii medievale păstrate pînă astăzi, se pune accentul pe scoațele populare, piese textile de un decorativism excepțional, cunoscute și apreciate peste hotare. De asemenea, se face un scurt istoric al primelor manufacturi și fabrici de textile de la noi, ca și al dezvoltării industriale textile de astăzi.

Numeroasele ilustrații date de autori conțin variate exemple de țesături din arta noastră populară și mai ales din producția industrială, unde specialiștii se ocupă și cu valorificarea pe plan industrial a elementelor tradiționale ale artei populare. O listă analitică a ilustrațiilor dă informații și amănunte cu privire la fiecare piesă textilă reproducă.

N. AL. MIRONESCU

¹ În această serie au fost editate pînă în prezent lucrări similare privitoare la textilele din următoarele țări: Anglia, Suedia, Norvegia, Italia, Elveția, Finlanda, Statele Unite ale Americii, Germania, Franța, Spania, Danemarca, textilele din America de Sud, Japonia, Bulgaria, Austria, Olanda, Ungaria, Cehoslovacia, Canada, România.

SALONUL DE PRIMĂVARĂ AL PICTORILOR DIN BUCUREȘTI

mai 1967

Pavilioanele A.B.C., Parcul Herăstrău, București

EXPOZIȚIA DE GRAFICĂ A CENACLULUI UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI DIN PLOIEȘTI

mai 1967

Sala Galeriilor de artă ale Fondului plastic,
Bd. Republicii nr. 5, Ploiești.

Expoziția de sculptură

KÓS ANDRÁS

mai 1967

Sala Galeriilor de artă ale Fondului plastic,
Bd. N. Bălcescu nr. 23, București.

Expoziția de artă decorativă

KOZMA ȘTEFAN

mai 1967

Holul Teatrului de comedie,
str. Mândinești nr. 2, Baia Mare.

Expoziția de pictură și grafică

OLARIU GHEORGHE

mai 1967

Palatul Culturii, Tirgu-Mureș.

Expoziția de pictură

ANGHELUȚĂ OCTAVIAN

mai - iunie 1967

Sala Galeriilor de artă ale Fondului Plastic,
Bd. N. Bălcescu nr. 23, București.

Expoziția de pictură și grafică

ATANASIU PAUL

14 mai - 15 iunie 1967

Sala Galeriilor de artă ale Fondului plastic,
Calea Victoriei nr. 132, București.

Expoziția retrospectivă de pictură

GHIATĂ DIMITRIE

mai - iunie 1967

Muzeul de artă al Republicii, București.

Expoziția de pictură și grafică

POPA NICOLAE

21 mai - 3 iunie 1967

Muzeul de artă, Cluj.

Expoziția de pictură

POPA VIRGIL

mai 1967

Sala Galeriilor de artă ale Fondului plastic,
Bd. Magheru nr. 20, București.

Expoziția de pictură

ZIDARU GHEORGHE

4-28 mai 1967

Sala Galeriilor de artă ale Fondului Plastic,
Bd. Magheru 20, București.

Expoziția de pictură

FRANÇOIS PAMFIL

iunie 1967

Galeria de artă a Fondului plastic,
Piața Libertății nr. 14, Cluj.

Expoziția de sculptură

POPOVICI ION CONSTANTIN

iunie 1967

Sala Galeriilor de artă ale Fondului plastic,
Bd. Magheru nr. 20, București.

Expoziția de pictură

SCHOR DIANA

iunie 1967

Sala Galeriilor de artă ale Fondului plastic,
Calea Victoriei nr. 132, București.

Expoziția de grafică alb-negru

VIGH ISTVAN

iunie 1967

Sala Galeriilor de artă ale Fondului plastic,
Str. Gh. Coșbuc nr. 14, Baia Mare.

EXPOZIȚIA DE PICTURĂ ȘI SCULPTURĂ A CENACLULUI TINERETULUI UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI - BUCUREȘTI

iunie - iulie 1967

Pavilionul C - Parcul Herăstrău, București

EXPOZIȚIA DE SCENOGRAFIE CONTEMPORANĂ ROMÂNEASCĂ

iunie - iulie 1967

Sala « Dalles », București.

Expoziția de tapiserie
IONESCU CORNELIA
24 iunie – 18 iulie 1967
Sala Galeriilor de artă ale Fondului plastic,
Bd. Magheru nr. 20, București.

Expoziția de ceramică
KIȚULESCU TEODORA
iunie – iulie 1967
Sala Galeriilor de artă ale Fondului plastic,
Bd. Magheru nr. 20, București.

Expoziția de afișe
MOLNAR IOSIF
iunie – iulie 1967
Sala Galeriilor de artă ale Fondului plastic,
Bd. N. Bălcescu nr. 23, București.

Expoziția retrospectivă de pictură
PHOEBUS ALEXANDRU
iunie – iulie 1967
Muzeul de artă al Republicii, București.

Expoziția de pictură
SIMIONESCU THEODOR
iunie – iulie 1967
Aula Bibliotecii centrale universitare,
Calea Victoriei nr. 88, București.

Expoziția de sculptură
STĂNESCU GHEORGHE
iunie – iulie 1967
Sala « Dalles » (holul Universității populare), București.

EXPOZIȚIA « 1907 » (pictură, sculptură, grafică)
iulie 1967
Palatul Culturii, Botoșani.

Expoziția de pictură
BÎSCĂ-NELEANU MARA
iulie 1967
Sala « Dalles », București.

Expoziția de artă decorativă
CONSTANTE LENA
iulie 1967
Sala Galeriilor de artă ale Fondului plastic,
Bd. N. Bălcescu nr. 20, București.

Expoziția de ceramică
CRĂCIUN VIOLETA
iulie 1967
Sala Galeriilor de artă ale Fondului plastic,
Bd. N. Bălcescu 20, București.

Expoziția de artă decorativă
DĂSCĂLESCU ILEANA
iulie 1967
Sala « Kalinderu », str. dr. Sion nr. 2, București.

Expoziția de pictură și grafică
MILORD NICOLAE
iulie 1967
Muzeul regional Bacău,
Calea Mărășești nr. 12, Bacău.

Expoziția de pictură și grafică
TEBEICA-POGORELTZ OLIMPIA
iulie 1967
Muzeul de artă, Bacău.

Expoziția de pictură și desen
TOMAZIU GHEORGHE
iulie 1967
Sala « Dalles », București.

Expoziția retrospectivă de pictură și desen
SMIGHELSCHI OCTAVIAN
iulie 1967
Sala Institutului de arhitectură « Ion Mincu », București.

Expoziția de acuarele-tușuri-tempera
CONSTANTIN MARIA
iulie – august 1967
Sala Galeriilor de artă ale Fondului plastic,
Bd. Magheru nr. 20, București.

Expoziția de pictură
DEMETRIADE ȘTEFAN TANTZI
iulie – august 1967
Sala Galeriilor de artă ale Fondului plastic,
Calea Victoriei nr. 132, București.

Expoziția de pictură
MAKÁR ALAJOS
iulie – august 1967
Galeria de artă a Fondului plastic,
Str. 6 Martie nr. 4, Cluj.

Expoziția de sculptură
ONOFREI MIHAI
iulie – august 1967
Sala Galeriilor de artă ale Fondului plastic,
Bd. N. Bălcescu nr. 23, București.

Expoziția retrospectivă de pictură și desen
PETRESCU-DRAGOE CONSTANTIN
iulie – august 1967
Sala « Kalinderu », str. dr. Sion nr. 2, București.

Expoziția de grafică
POPA MARIANA
iulie – august 1967
Sala Galeriilor de artă ale Fondului plastic,
Bd. Magheru nr. 20, București.

Expoziția de pictură și desen
SUȚIANU PETRE
14 iulie – 4 august 1967
Sala Institutului de arhitectură « Ion Mincu »,
Str. Biserica Enei nr. 5 – 7, București.

Expoziția retrospectivă de artă plastică
« 50 ANI DE LA EROICELE BĂTĂLII PURTATE DE
ARMATA ROMÂNĂ LA MĂRĂȘEȘTI, MĂRĂȘTI ȘI
OITUZ »
august 1967
Muzeul de artă al Republicii, București.

Expoziția de pictură și desen
ACASANDREI AUREL
august 1967
Sala « Kalinderu », str. dr. Sion nr. 2, București.

Expoziția de grafică
CAPĂȚĂ MIRCEA
august 1967
Sala «Arta», piața 23 August, Brașov.

Expoziția de tapiserie și acuarele
BÓDIS ERZSÉBET
5—21 august, 1967
Muzeul din Miercurea-Ciuc.

Expoziția de pictură pe sticlă
BUZ VASILE
august 1967
Cenacul Uniunii artiștilor plastici, Craiova.

Expoziția de acuarelă
HĂLĂUCESCU IULIA
august 1967
Sala Galeriilor de artă ale Fondului plastic, Iași.

Expoziția de sculptură animalieră
ILIE MIRCEA
august 1967
Pavilionul C — Parcul Herăstrău, București.

Expoziția de pictură
KRAUSZ TIBERIU
august 1967
Sala Galeriilor de artă ale Fondului plastic,
Bd. Magheru nr. 20, București

Expoziția de pictură
LAZĂR GHEORGHE
august 1967
Pavilionul A — Parcul Herăstrău, București.

Expoziția de pictură și acuarele
MIHĂILESCU NICOLAE
august 1967
Sala «Arta», piața 23 August nr. 10, Brașov.

Expoziția de artă decorativă
SĂVULESCU VICTORIA-NOLLA
august 1967
Sala Galeriilor de artă ale Fondului plastic,
Bd. N. Bălcescu nr. 20, București.

Expoziția de acuarele
SIMTION-AMBROSI MARIANNE
august 1967
Sala «Dalles», Bd. N. Bălcescu nr. 18, București.

Expoziția de artă decorativă
SLĂTINEANU-STURDZA SANDRA
august 1967
Pavilionul C — Parcul Herăstrău, București.

Expoziția de pictură
ȘTEFĂNESCU EUGENIA
august 1967
Sala Galeriilor de artă ale Fondului plastic,
Bd. Magheru nr. 20, București.

Expoziția de sculptură
ȘOPOV COLE-NICOS
august 1967
Cenacul Uniunii artiștilor plastici, Craiova.

Expoziția de peisaj și flori
BACALU CONSTANTIN
august—septembrie 1967
Sala Galeriilor de artă ale Fondului plastic,
Calea Victoriei nr. 132, București.

Expoziția de pictură
FORRÓ ANTAL
august—septembrie 1967
Galeria de artă a Fondului plastic
Str. 6 Martie nr. 4, Cluj.

Expoziția de pictură
SLAVU LEONARD
august—septembrie 1967
Sala Clubului sindicatelor sanitare
Bd. Republicii nr. 21, București.

Expoziția de pictură
ȚUCULESCU ION
6 august—3 septembrie 1967
Muzeul de artă, Craiova.

Expoziția de sculptură
BOȘTINA VALENTINA
septembrie 1967
Palatul Culturii, Baia Mare.

Expoziția de sculptură
GROSU CRISTEA
septembrie 1967
Sala «Dalles», Bd. N. Bălcescu nr. 18, București.

Expoziția de pictură
HRANDT AVACHIAN
5—27 septembrie 1967
Sala Galeriilor de artă ale Fondului plastic,
Bd. Magheru nr. 20, București.

Expoziția retrospectivă de pictură
PHOEBUS ALEXANDRU
septembrie 1967
Muzeul de artă, Constanța.

Expoziția de pictură
POPESCU JUSTINA
septembrie 1967
Sala Galeriilor de artă ale Fondului plastic,
Bd. Magheru nr. 20, București.

Expoziția de pictură
POPESCU NEGRENI I.
septembrie 1967
Sala «Dalles», Bd. N. Bălcescu nr. 18, București.

Expoziția de pictură
SCHUSTER REINHARDT
septembrie—octombrie 1967
Sala «Kalinderu», str. dr. Sion nr. 2, București.

Expoziția de sculptură
PETRAȘCU MILITZA
septembrie—octombrie 1967
Sala Galeriilor de artă ale Fondului plastic,
Bd. N. Bălcescu nr. 23, București.

**LUCRĂRI APĂRUTE
ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA**

- N. DUNĂRE și colab., **Arta populară din valea Jiului – regiunea Hunedoara**, 1963, 561 p., + 17 pl., 68 lei.
- GR. IONESCU, **Istoria arhitecturii în România**, vol. I, **De la orînduirea comunei primitive pînă la sfîrșitul veacului al XVI-lea**, 1963, 541 p. + 8 pl., 57 lei; vol. II, **De la sfîrșitul veacului al XVI-lea pînă la începutul celui de-al cincilea deceniu al veacului al XX-lea**, 1965, 543 p., 9 pl., 51 lei.
- FLOREA BOBU FLORESCU, **Das Siegesdenkmal von Adamklissi. Tropaeum Traiani**, 1965, 737 p., 5 pl., 75 lei. Coeditare cu Rudolf Habelt-Verlag, Bonn.
- G. SEBESTYÉN și V. SEBESTYÉN, **Arhitectura renașterii în Transilvania**, 1963, 252 p., 31,70 lei.
- *** Ștefan Popescu — desenator. Album întocmit de acad. prof. G. Oprescu și Mircea Popescu. Prefață de acad. prof. G. Oprescu, 1962, 23 p. + 206 reproduceri, 60 lei.
- *** Omagiu lui George Oprescu, cu prilejul împlinirii a 80 de ani, 1961, 610 p. + 8 pl., 93,50 lei.
- *** Jean Alexandru Steriadi — desenator. Album întocmit și cu o prefață de acad. prof. G. Oprescu, 1961, 31 p. + 257 reproduceri, 60 lei.
- N. STOICESCU, **Repertoriul bibliografic al monumentelor feudale din București**, 1961, 364 p., 35,60 lei.
- VIRGIL VĂTĂȘIANU, **Arhitectura și sculptura romanică în Panonia medievală**, 1966, 150 p., 28 lei.
- *** Istoria teatrului în România, vol. I, **De la începuturi pînă la 1848**, 1965, 380 p. + 3 pl., 48 lei.
- FLOREA BOBU FLORESCU, PAUL STAHL, PAUL PETRESCU, **Arta populară din zonele Argeș și Muscel**, 1967, 278 p. + 5 pl., 40 lei.
- BARBU BREZIANU, **Tonitza**, 1967, 218 p., 32 lei.

**REVISTE PUBLICATE
ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA**

STUDII – REVISTĂ DE ISTORIE
REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE
STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIE VECHÉ
DACIA. REVUE D'ARCHÉOLOGIE ET D'HISTOIRE ANCIENNE
REVUE DES ÉTUDES SUD-EST EUROPÉENNES
ANUARUL INSTITUTULUI DE ISTORIE – CLUJ
ANUARUL INSTITUTULUI DE ISTORIE ȘI ARHEOLOGIE – IAȘI
STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI
– SERIA ARTĂ PLASTICĂ
– SERIA TEATRU – MUZICĂ – CINEMATOGRAFIE
REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART
STUDII CLASICE

STUDII ȘI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA ARTĂ PLASTICĂ, T. 15 NR. 1, P. 1–126, BUCUREȘTI, 1968

Tiparul executat la Întreprinderea poligrafică „ARTA GRAFICĂ”, București

